

Cicle Federico Fellini (1920-1993) i Nino Rota (1911-1979)

Cicle Cinema infantil

temps moderns

papers de cinema



núm. 124 juny 2006



Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Juny 2006 Núm. 124

Edita

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 jvidala@fundacio.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors. Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Música de cinema
per ABABS
- 5 *Volver: versemblança i artifici*
per Carles Fabregat
- 7 L'escenari de llauna
Prínceps i princeses
per Francesc M. Rotger
- 8 Antoni Figuera o la percepció poètica
Gabriel Genovart
- 10 Bandes de so
Déjate llevar: aleshores, què és un musical?
per Házael González
- 11 Cine Negre
per Joan Andreu
- 14 L'essència del cinema
per Joan Ferrer Miserol
- 16 Escriure sobre cine: Javier Marías
per Pere Antoni Pons
- 18 Curs de cinema
Mirades sobre el cinema espanyol contemporani
- 19 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 22 Notes impertinents (XIV)
De Petroni a Fellini, *Satyricon*
per Antoni Serra
- 24 Postres i cafè amarg per al cicle dedicat a Fellini
per Guillem Fiol Pons
- 27 *Amarcord*, un esperpent indulgent
per Joan Bover
- 29 apunts a contrallum
La Roma de Fellini
per J.C. Romaguera
- 31 *Amarcord*. Retrat satíric de l'artista adolescent
per Júlia Pons
- 36 *La Dolce Vita*
per Pere Alberó
- 39 Federico Fellini i Nino Rota: dos homes i un destí
per W.A.
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de juny

Una raó per la qual prefereixo Roma a tots els altres centres de producció és que en aquests no en conec els restaurants

Federico Fellini

A les nostres pàgines i de forma reiterada hem parlat de cinema fet a les nostres illes i de cinema fet per realitzadors illencs, però igualment hem hagut de lamentar l'absència d'un cinema mallorquí, menorquí o pitiús fora del que trobem a l'època del cinema silent amb **El secreto de la pedriza**, **Flor de espiño** i **El hombre de las Baleares**. Bé, doncs la primera d'elles i per ventura referent cabdal d'aquesta època ha estat editada amb suport DVD per la Fundació "SA NOSTRA" mitjançant la nostra revista. D'aquesta manera i a través de biblioteques i centres especialitzats, la posarem a l'abast de tota la gent que vulgui conèixer o revisar l'esperit cinematogràfic que va empènyer els postres pioners.

Aquest escrit editorial es converteix sovint en el primer mostrador de la programació que la pròpia revista prepara mensualment al Centre de Cultura. Aquesta voluntat divulgadora cobra més força si cal aquest mes a l'hora de parlar d'un cicle gairebé màgic, el que dediquem a **Federico Fellini** i **Nino Rota**. El primer, considerat hereu del neorealisme Itàlia, ja va tenir una presència important dins aquest moviment abans de posar-se a dirigir signant el guió de la pel·lícula que introdueix l'etiqueta: **Roma città aperta** de **Roberto Rossellini**. Fellini és el realitzador que més bé executa aquell cinema-fàbrica de somnis que tan sovint reivindiquen persones com **Romà Gubern** o **Gabriel Genovard**. Les quatre pel·lícules de Fellini que conformen el cicle

retraten –un verb adequat– l'ànima –un substantiu imaginat– del Federico, poeta italià de la imatge. *La dolce vita* (1959), *Roma* (1972), *Fellini-Satyricon* (1969) i *Amarcord* (1973). En aquesta darrera tot el món oníric de Fellini desfila per la pantalla, el retrat d'un moment, d'una societat, a través d'imatges composades amb rima assonant. Una pel·lícula, en definitiva, que ha aconseguit despertar els sentits de les persones amb més dificultats per saber a quina part del seu cos tenen el cor. Pel que fa al compositor, Nino Rota, trenca amb els tòpics. Sovint es diu que la música ha d'escoltar-se amb els ulls clucs per concentrar-se exclusivament en el so, quelcom impossible amb la música de Nino Rota,

perquè tota ella és plena d'imatges, responsabilitat absoluta del binomi que durant tants d'anys formaren ambdós creadors, Fellini i Rota.

Aprofitant que ens acostem a les vacances, dos dissabtes consecutius recuperarem un costum i un gènere massa abandonat o, si més no, abandonat durant massa temps. Projectarem dues pel·lícules per a infants –allò de cinema infantil potser no sigui del tot encertat–. Seran dues produccions contemporànies, *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005) i *El pequeño vampiro* (2000). El món dels somnis i la fantasia passejaran per dins la nostra sala agafats de la mà durant aquest mes de juny, preludi de vacances. Bon estiu.

La dolce vita.



Música de cinema

ABABS

Náufragos.



Conten les cròniques de l'època que quan el mestre Alfred Hitchcock estava rodant *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944), va enviar el seu assistent de direcció a parlar amb el compositor Hugo Friedhofer, que estava fent feina en la banda sonora del film. L'assistent de Hitchcock li va dir que els seus serveis no eren necessaris, perquè el director havia pensat que no era possible que s'escoltés música a una pel·lícula on tota l'acció passava a una petita barca enmig de la mar. ¿On podria estar col·locada l'orquestra en una situació semblant? La resposta del músic va ser rotunda i definitiva: "Bé, aleshores, quan Mr. Hitchcock em digui on estaria col·locada la càmera, jo li diré on col·locarem l'orquestra."

Aquesta anècdota (que no només és real, sinó que també va servir perquè la pel·lícula finalment sí que portes música) serveix per escenificar molt bé allò que molta gent ha expressat en infinitat d'ocasions sobre la música composta expressament per a una pel·lícula: ¿com pot ser que a un moment qualsevol del film soni música, si és impensable que una orquestra completa (o un sintetitzador) no hi cabria mai dins l'escena? Fins i tot, un dels corrents cinematogràfics més venerats de la dècada final del segle XX reuní una generació de cineastes que es varen posar en peu de guerra contra tot allò que ells anomenaven "artificiositat dins el cinema", és a dir, eliminant tots els detalls tècnics possibles, com il·luminació artificial, recursos de càmera (tràvelings, zooms, decorats i escenaris... i música). No negarem que l'experiment va donar qualche producte interessant, però sens dubte, la idea va caure pel seu propi pes ben aviat, i el moviment Dogma es va enfonsar dins les aigües de la història amb més penes que glòries... però, com deïem, va posar de relleu que el tema de la música al cinema encara avui aixeca més d'una ampolla. Perquè molt poca gent es qüestiona la necessitat del muntatge o de la planificació de les

seqüències, però si hi ha unes quantes veus que no porten massa bé això de les melodies a la pantalla...

I ja seria hora de dir-ho en veu ben alta: la música de cinema, allò que s'anomena "banda sonora original", no és un element més de tots els que figuren a una pel·lícula, sinó que realment és una part clau que no només resulta gairebé imprescindible a l'hora de comprendre tot el conjunt d'un film, sinó que, a més a més, aquestes melodies, encara que compostes específicament per al cinema, també tenen entitat pròpia per elles mateixes. I sí, hi ha uns quants músics dels anomenats "professionals" que pensen que fer música de cinema és una cosa semblant a la prostitució... però moltes vegades, aquests mateixos "professionals" oblidem que la música que ells escolten i veneren estava composta moltes vegades (si no totes) per encàrrec de persones que ni tan sols tenien coneixements d'harmonia, i que moltes altres també són músiques compostes per contar històries o donar suport imatges (com les òperes). I això, és clar, no les converteix ni molt menys en músiques "prostituídes", sinó que deixa clar el poder evocador de les notes musicals, que ja des del principi del cinema han servit per donar un suport tan necessari que ningú no ho pot negar. ¿Es poden negar els mèrits del mestre John Williams, capaç de posar música inoblidable a personatges com Superman, Indiana Jones, o Harry Potter? ¿Es pot dir que l'agent secret James Bond seria el mateix sense la bona mà de John Barry o David Arnold? ¿No estarien més que buides les imatges de Federico Fellini o Francis Ford Coppola si no fos pel recolzament dels compassos de Nino Rota? Hagués estat tanta la fama de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) sense les potents notes de Max Steiner? I també, ja que hi som: ¿ens hagués fet tant de por el cinema de mestre Hitchcock sense la bona feina de genis com Bernard Herrmann? Totes aquestes preguntes haurien de convidar a molts a, com a mínim, profundes reflexions... ■

Volver: versemblança i artifici

Carles Fabregat



Volver.

És evident que Almodóvar ha anat adquirint amb els anys i a còpia de pel·lícules un domini del llenguatge cinematogràfic que no tenia, no ja en els seus inicis, la qual cosa no seria d'estranyar, sinó fins i tot en títols com ara *Matador* o *La ley del deseo*, datats el 1985 i el 1987 respectivament i que no han aguantat massa bé el pas del temps. Si convinguéssim —segons una opinió prou estesa— el fet que *Hable con ella* és el seu millor treball fins al moment, alguna cosa sembla haver-li passat des de llavors, vistos en primer lloc els resultats de *La mala educación*, i ara els de *Volver* —malgrat la panòplia d'estrelles que li ha atorgat la crítica (més que en el firmament, com deien de la Metro)—, títols en els quals mostra una alarantant pèrdua d'allò que semblava ser el seu principal potencial: la capacitat d'emocionar, profundament per a uns, del tot epidèrmica per a altres.

Diguem-ho ja d'entrada i sense embuts: la seqüència que se suposa culminant de la pel·lícula, aquella que Almodóvar mateix ressalta en els seus comentaris i que una bona part de la crítica pondera com el vèrtex on han d'anar a convergir totes les línies apuntades en el transcurs de la narració, és de les pitjors resoltes de tot el film. Per il·luminació, per intensitat interpretativa, per posada en escena, per localització i per lògica discursiva la seva capacitat d'emocionar és nul·la, perquè, entre moltes altres coses, l'esperada trobada entre mare i filla —que arrossega fins i tot el símbol de l'aplec entre l'antiga "musa" d'Almodóvar (Carmen Maura) i l'actual (Penélope Cruz)— lluny de convertir-se en el catalitzador de totes les històries fins llavors irresoltes i passar a il·luminar el gran film que pretén ser, es transforma en una mera escena funcional desti-

nada a aclarir a l'espectador, d'una tacada, tots els fils penjats de la trama. Com si l'exposició verbal s'usés per complir amb un tràmit que a través del llenguatge pròpiament cinematogràfic fóra més compromès.

Deia no fa massa Rafael Azcona, en una entrevista televisiva a propòsit de la pel·lícula *El pisito*, que tant a ell com a Berlanga els agradava la mescla de gèneres i sobretot que aquests s'anessin creuant al llarg d'un mateix relat. La profusió de gèneres, però, amb què Almodóvar ha amanit aquest film —la comèdia negra, el suspens (vessant Hitchcock), el fantàstic, el melodrama familiar, la comèdia costumista o el realisme urbà—, sembla més aviat fruit de la varietat d'opcions que se li han anat obrint al cineasta, gràcies a la seva adquirida gamma de registres i a una creixent capacitat per a la planificació d'escenes, que no a una elecció pròpiament dita. A la fi, la cohabitació de gèneres que la pel·lícula va espigolant, produeix com a efecte que es neutralitzin els uns als altres, obtenint així una narració plana, tant se val l'envergadura dels temes convocats —l'assassinat, l'incest, l'engany, els secrets inconfessables, la culpa, el remordiment, la remissió dels pecats— o tant se val la multiplicitat d'anotacions laterals, des de l'apologia del ruralisme a la crítica a la *tebasura*, incloent-hi també la denúncia de les conseqüències de l'embrutiment de les capes socials encastades als barris marginals de la gran ciutat: violència, alcoholisme, empobriment ideològic, problemes de relació, de soledat, etc.

Afirmava Azcona, en la mateixa entrevista, que les històries que filmaven en aquella època directors com ara Ferreri o el mateix Berlanga, sorgien directament del carrer com l'expressió mateixa de la ve-



Volver.

ritat. Una afirmació que potser podríem exemplificar dient que, a les seves pel·lícules, quan les persones es besaven, es besaven. A *Volver*, en canvi, l'espectador reacciona davant el sonor "muac, muac" de les velles comares de La Mancha amb un somriure avisat: "així és com es besen les dones de poble", pensa, sense adonar-se que entremig, en el lloc d'una veritat, s'hi ha escoltat l'artifici d'un concepte.

Hi ha un punt, però, on l'artifici és en Almodóvar estil, i l'estil és segurament allò que finalment es transmet —al capdavant, de l'artifici versemblant en va extreure Hitchcock unes quantes joies de la història cinematogràfica—. Un d'aquests casos el trobem en el passatge on Penélope Cruz rememora la seva infància tot cantant *Volver*, malgrat l'anacronisme de la fusió entre tango i flamenc utilitzada, posterior a l'època de quan ella era petita, i que el seu passat de nena-artista habitual dels càstings quedi a mig dibuixar a través d'unes poques dades disperses, externes —i fins i tot sobrerres— al nucli central de la història. Però l'emoció perceptible en el brillants ulls humitejats de la Cruz —quasi permanentment amb l'espurna a flor de parpella— i l'esplèndida versió d'Estrella Morente acompleixen el seu objectiu.

Altra cosa és l'escassa versemblança de la solidaritat de classe, sense fissures, de les idealitzades amigues del barri, o la poca concordança existent entre la figura de passarel·la Gaudí que llueix la Cruz, malgrat el voluminós cul postís —ben poca cosa per a convertir-la en la Magnani, digui el que digui Almodóvar— i el llenguatge falsament cultivat de la protagonista —"me es remotamente imposible", diu per dos cops a la pel·lícula— el qual fa pensar de nou l'espectador, amb el mateix somriure avisat: "és clar, les 'marujas' s'expressen així".

Per fi, l'artifici més aparatós de la funció pren aquí una forma propera a allò que abans s'anomenava cinema "de tesi", fórmula que ja de per si sotmet el material narratiu a un forçament. En aquest cas es tracta de la crítica a la *tebasura* que travessa el relat. I és que una cosa és la mescla de gèneres, i una altra diferent fer coincidir en un mateix pla la interpretació naturalista de Blanca Portillo, quan

es presenta com a testimoni a un *reality show*, i la rèplica que rep per part de Yolanda Ramos, convertida no ja en la paròdia que ha caracteritzat sempre a aquest tipus de presentadors, sinó en la paròdia de la paròdia del seu mateix personatge a *Homo zapping* o a *Buenafuente*.

Mistificació que queda finalment al descobert a la ja citada seqüència de la confessió entre mare i filla, quan se'ns mostra que el nucli de la trama ideada per Almodóvar està teixit amb els mateixos elements que suposadament es pretén criticar: incest i fruit de l'incest —calcat al de *Chinatown*: "es a la vez tu hija y tu hermana"—, adulteri, gelosia, assassinats, murmuració social, desaparició sobtada d'un familiar, aparició de la típica mare de l'artista, aprofitament del succés impactant —la mort en un incendi de dos éssers humans—, etc. Potser no seria aventurat aplicar aquí aquell axioma segons el qual sovint ataquem en els altres justament allò que d'ells ens és més propi.

No obstant, tot el que s'ha expressat en els paràgrafs anteriors, podria ser passat per alt —i de fet, en molts casos ho és— per a un públic retut d'entrada al director estrella del cinema espanyol, si no fos perquè *Volver* deixa a la memòria el rastre d'un relat dispers, que passa d'una cosa a l'altra sense que hi comandi la força magnètica d'una columna vertebral. Així, abandona històries paral·leles, apuntades tan sols, que resten sense resoldre, com per exemple la que podria sorgir de l'atracció creada entre la protagonista i l'encarregat de producció del rodatge que té lloc al barri. No tractant-se pròpiament d'una comèdia, afegeix enmig la trama elements escatològics propicis per al humor de broc gros, com ara el costum de la mare de tirar-se llufes. Practica una tipificació simplista dels personatges, dedicant-se així a caracteritzar la cateta més que no la dona de poble, o a convertir els dos únics homes importants per a la trama en incestuosos i violadors infantils, enfront la maduresa, la solidaritat i la riquesa del món femení. O trufa, finalment, el relat de notes aïllades de realisme màgic (el vent arrossegant els contenidors dels fems com si fossin autònoms) i ressonàncies mítiques (*el viento solano*), sense que la resta del material participi gens ni mica d'aquest to.

Podríem formular-nos encara algun dubte a propòsit de l'erràtic guió, com és el fet que la protagonista decideixi de sobte fer-se càrrec d'un restaurant, tan sols per uns quants dies, quan disposa d'una feina a la qual no es torna a presentar. Per acabar, un darrer apunt respecte de les diferències de registre emprades per unes actrius que interactuen dins d'un mateix relat: naturalisme costumista en el cas de Chus Lampreave i en el de Blanca Portillo —clarament el millor de la funció—, tensió melodramàtica en el de Lola Dueñas —també molt bé—, to de comèdia fantàstica a càrrec de Carmen Maura i tessitura neutra en la interpretació de Penélope Cruz, tal volta per haver de fer de nexa d'unió de totes les altres, decisió que al capdavant acaba per conferir a la seva actuació un caràcter impersonal. ■

L'escenari de Ilauna Prínceps i princeses

Francesc M. Rotger



*Misterioso
asesinato en
Manhattan.*

Existeix un cinema sense actors (els dibuixos animats, ja fa temps; o la imatge virtual, de cada vegada més perfecta) i existeix, des de fa segles, un teatre sense actors: d'ombres, de titelles o de ninyots en general, tot i que (això és veritat) sempre és necessària la participació de l'element humà, com a manipulador de la matèria inanimada. I, per suposat, com a públic, tant al teatre com al cinema. Aquests dies hem celebrat una nova edició, la vuitena, del Festival Internacional de Teatre de Teresetes de Mallorca (el Centre de Cultura "Sa Nostra" de Palma ha estat, un any més, un dels seus escenaris). Amb actors o sense, amb dibuixos animats o amb teresetes, el cinema i el teatre sempre (o gairebé sempre) ens conten històries. Aqueütes en són algunes incloses al programa del Festival: *Juan Romeo y Julieta María*, *El petit príncep*, *Ubu sur la table* i *La Ventafocs*. En diferents idiomes, ja que el seu ventall, com queda clar a la seva denominació, és internacional.

Tornam idò a Shakespeare, una vegada més, atès que és la seva tragèdia *Romeu i Julieta* que adapta la companyia El Chonchón com a *Juan Romeo y Julieta María*; al mateix temps, una de les seves peces més suggerents per a l'anomenat setè art, amb versions tan diverses com *West Side Story* (heterodoxa) o aquella altra, més o menys recent, protagonitzada per Di Caprio. Com al seu *Hamlet* (també molt aprofitat per la pantalla gran) s'inspira l'*Ubu* que ja el seu autor, el patafísic Alfred Jarry, va concebre com una mena de

guinyol humà. Curiosament, una mateixa companyia mallorquina i de les més destacades, Estudi Zero, ha posat en escena tant *Ubu aux Baleáres* com *Torna el petit príncep*. De la famosa narració de Saint-Exupéry em consten al menys dues recreacions cinematogràfiques, una de Stanley Donen (1974), amb Bob Fosse (ballarí, coreògraf i realitzador de *Cabaret* i *All that jazz*) com la *Serp*, i una altra de Jean-Louis Guillerrou, de 1990. La princesa Ventafocs ha estat encara més estimada pel cinema, amb adaptacions tan diferents com *El Ceniciento* de Frank Tahslyn, que el 1960 protagonitzà Jerry Lewis, o *Por siempre jamás* (1998), de Andy Tennant, amb Drew Barrymore, Anjelica Huston, Jeanne Moreau... i Leonardo Da Vinci com a personatge incorporat a l'argument.

La filla de John Huston fou també una de les actrius de *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993), pel·lícula de Woody Allen de la qual ens ha visitat no fa gaire la seva adaptació teatral, notablement més fluixa. El realitzador novaiorqués no té gaire d'aristòcrata, és cert. Però no oblidem que fou guardonat amb un premi Príncep d'Astúries de les Arts i, de fet, una estàtua seva, a escala natural, es troba als carrers de la bella ciutat d'Oviedo (Allen posa amb la seva reproducció asturiana al número de *Fotogramas* de maig). D'un altre destacat creador nord-americà, i molt cinematogràfic, Tennessee Williams, ens posen en escena dos dels seus textos: *La gata damunt la teulada* (la companyia Morgana) i *La rosa tatuada* (els alumnes de l'Escola de Sans). ■

Antoni Figuera o la percepció poètica

Gabriel Genovart

El propassat vint-i-quatre d'abril, en bon dilluns del Dia del Llibre (que enguany va caure en diumenge), vaig tenir l'honor de presentar en el saló d'actes del Centre de Cultura de Sa Nostra *Ombres xineses (Memòries d'un cinèfag impenitent)* del professor Antoni Figuera. I he de dir que, en aquest cas, això de "tenir l'honor" és més que una frase feta o una expressió a l'ús, perquè sé molt bé que en Toni Figuera compta, entre els seus innumerables amics, amb persones d'una categoria intel·lectual molt més acreditada que la meua. Que em confiàs la presentació del seu llibre és, per tant, una decisió seva de la qual m'he sentit molt orgullós.

He de dir també que, per a mi, Antoni Figuera és un company i col·lega —col·lega en la professió docent i company de currolles cinèfiles (i cinèfagues)— molt admirat i apreciat, i he d'afegir tot seguit que, en la meua relació amb ell, primer va ser l'admiració que l'afecte, tota vegada que molt abans que ens arribàssim a conèixer personalment feia temps que m'havien seduït els articles que habitualment publicava a *Temps Moderns*, amb els quals sempre em sentia identificat. I record, especialment, un número magnífic de la revista, el de febrer de 1997, un monogràfic sobre *les nostres pors*, en el qual, entre una sèrie d'articles esplèndids, n'hi va haver un que em va captivar particularment. El seu títol era *Mitologia del terror (Per una poètica del gènere)* i portava la seva firma. Al capdavall, un altre més de tots els seus excel·lents articles apareguts a les pàgines de la publicació que dirigeix Jaume Vidal.

Ara, el poeta i professor de literatura Antoni Figuera ha fet una selecció d'aquests articles, una *antologia* de les seves col·laboracions escrites al llarg

d'una bona partida d'anys i reunides en el llibre que ens ocupa i que és el número 3 d'aqueixa prometedora col·lecció de "*Llibres Temps Moderns*". No sempre ocorre que les "antologies d'articles" ho siguin d'articles vertaderament antològics; en el cas d'*Ombres xineses*, sí ho és.

Ombres xineses és un llibre sobre les coses que la percepció poètica d'Antoni Figuera ha vist a les sales de cine. Són també les coses vistes i compartides per tota una generació d'espectadors. *Las cosas que hemos visto*, com diu el títol d'un llibre de Juan Tébar al·ludint a un cèlebre diàleg de *Campanadas a medianoche*.

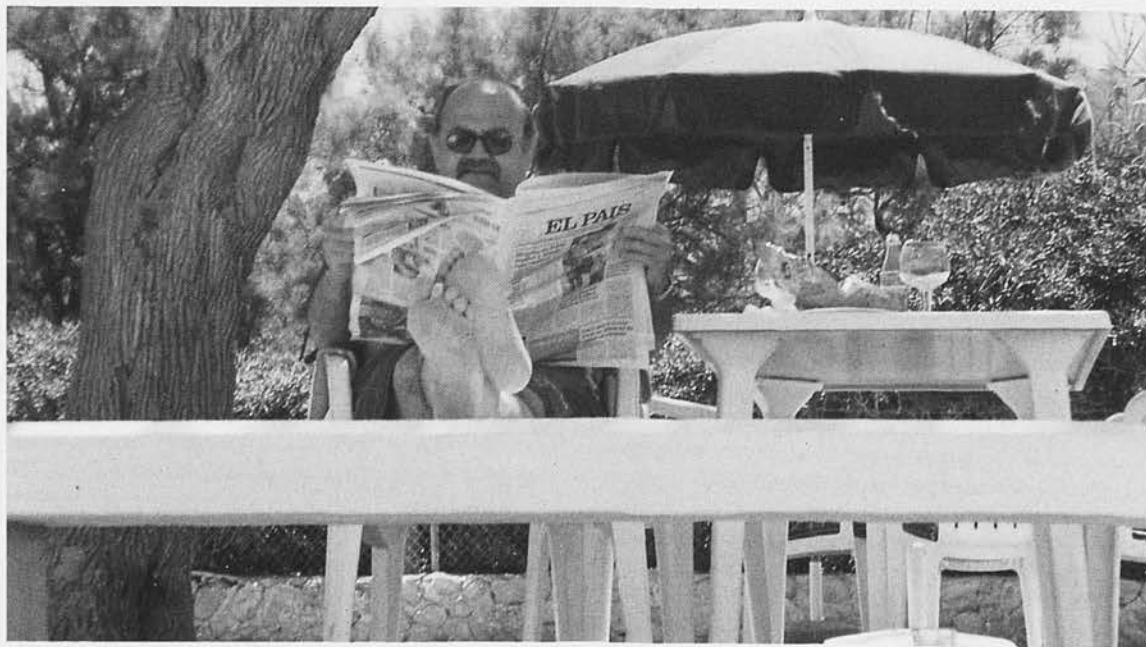
Si Ortega digué allò que el home és ell i la seva circumstància, els qui formam part, com Antoni Figuera, de la generació històrica de la postguerra (aproximadament, any envant; any enrere, els nascuts entre 1935 i 1950) hem estat, molt especialment, "nosaltres i les nostres pel·lícules". Som fills d'una època fosca, però il·luminada per l'esplendor incomparable del cinema, quan el cinema era, gairebé, "l'únic que hi havia". Som fills d'aquell temps, però ho som també —i això es veu perfectament a *Ombres xineses*— d'aquell cinema, el cine que poguérem veure a la infantesa, a l'adolescència i a la joventut i que ha estat, globalment considerat, probablement el millor de tota la història del setè art.

Ho diré parafrasejant al cèlebre diàleg entre *maese Shallow* i *Sir John Falstaff* a *Campanadas a medianoche*:

"—Ai, Jesús, Jesús, les coses que hem vist...! Eh, *Sir Anthony*? Ho dic bé?

—Efectivament, quan sentirem les campanades de la mitjanit."

Antoni Figuera.



Perquè *Campanadas a medianoche* és una de les pel·lícules preferides de Sir Anthony... Figuera.

Com ha escrit Antoni Serra:

"En Figuera és un personatge insòlit en el nostre món i en tots els móns possibles, perquè, en ell, literatura, cine i vida són inseparables; o sigui, formen una trinitat que mai més es tornarà repetir, amb la mateixa intensitat, dins cap còrpora humana. El que ell veu en cine, el que somnia en literatura, configuren la vida personal estèticament i sentimentalment".

Potser, la fórmula orteguiana de l'home i la circumstància sigui correcta, però la circumstància sempre té quelcom de constrictiu, a no ser que les fantasies i els somnis en formin també part. La circumstància t'oprimeix; la fantasia i els somnis, en canvi, t'alliberen. Ho recordava el mateix Antoni Figuera a un dels seus articles a *Temps Moderns*, citant Ernest Fisher (*La necessitat de l'art*): "Sense aquests somnis que ens rescaten de les insuficiències de la vida, la nostra calamitosa existència resultaria senzillament invivable".

Som també, en conseqüència, els somnis que hem somniat. Que hem somniat tantes vegades a les sales dels cines. Per això *Ombres xineses* és gairebé, com ha dit Manel Claudi Santos, ni més ni menys que una autobiografia del seu autor:

"*Ombres xineses* no és únicament —escriu M. C. Santos— un llibre de cinema, sinó una de les autobiografies més elegants que es puguin haver escrites mai. Borges ja ens va dir que també som els llibres que hem llegit. I, en aquest cas, hi podem afegir que Antoni Figuera és també les pel·lícules que ha vist, s'ha bastit del millor de les vides imaginades amb fragments de pel·lícules, com un doctor Frankenstein de les sales de cine. Viure totes les vides perfectes de pel·lícula sempre serà millor que no conformar-se amb la realitat".

Donat aquest caràcter de llibre autobiogràfic, no és gens estrany que a les seves pàgines hi guaiti a cada instant aquell nin de postguerra que era feliç en els cines del seu barri ciutadà —els *Cinemes-Paradiso*...— com altres ho fórem en els nostres cines de poble, en un temps de fred i de penombres en què el fulgor i l'escalfor del cinema et convidaven malgrat tot —per dir-ho amb el títol de dos dels articles més bells d'*Ombres xineses*— a trescar "tots els camins que duïen a Samarkanda" i totes les rutes de la imaginació ens cridaven a cercar "les joies d'Ofir".

Per poder escriure un llibre com *Ombres xineses* (que jo col·loc com a mínim, sense un punt de desmereixement, al mateix nivell de *Cine y literatura* de Pere Gimferrer) cal saber molt d'ambdues coses: de creació literària i de setè art. I una altra cosa també fa falta: aqueixa capacitat de comunicació i entusiasme per allò que estimen i ensenyen pròpia únicament dels pedagogs innats com Antoni Figuera. No m'estranya gens que, com recorda Jaume 'Godart' Vidal, Antoni Figuera es trobi sovint amb antics deixebles que li diuen: "Vostè em va fer descobrir la literatura, vostè em va fer estimar la poesia, o vostè em va revelar el cinema, entre altres etcèteres".



Antoni Figuera.

En termes semblants ho recordava també, no fa gaire, Josep Maria Aguiló en una d'aqueixes delicioses columnetes seves que porten per títol *Los Duendes de la Ciudad* i que anava dedicada al professor Figuera. "*Conoci a Antoni Figuera —escrivia Aguiló— sin conocerle personalmente, hace ya muchos años, por antiguos alumnos suyos, que siempre me decían que era uno de los mejores maestros que habían tenido nunca. (...) En aquella época, empecé a leer sus excelentes artículos sobre cine en la revista Temps Moderns, que ahora, afortunadamente, ha recopilado en su libro 'Ombres xineses', y con el tiempo descubrí que, para mi dicha, entre sus directores favoritos se encontraban François Truffaut, Nicholas Ray o Vincente Minnelli, autores que, como él, amaban el cine por encima de todo, porque, por encima de todo, amaban también la vida*".

Em deman quantes lliçons magistrals del professor Figuera no hauran sortit d'aqueix amor per la vida, pel cinema, per la literatura en general i per la poesia en particular (i d'aqueixa percepció poètica del setè art que tantes vegades ha sabut plasmar en versos bellíssims). Hi ha moltes classes magistrals de professors de batxiller com Toni Figuera que quasi es perden del tot dins la ignorància més absoluta, o que romanen només a la memòria de qualque alumne com un sediment indeleble que roman per a sempre dins la seva ànima. Són aquests alumnes que, anys després, es troben amb el professor i li diuen: "Sempre em recordaré d'aquell dia que vostè ens va explicar tal cosa o tal altra". I el vell professor sent una satisfacció íntima i pensa que la seva feina, tan humil i tan anònima, potser no ha estat tan inútil com ha pensat tantes vegades.

Per això ens hem de congratular que els sabers d'un home com Antoni Figuera quedin recollits a llibres com *Ombres xineses*; simplement perquè no es perdin del tot, "com les llàgrimes enmig de la pluja". Perquè, ho sabeu?, el vell professor ha vist també coses que vosaltres no creurieu: ha vist atacar naus en flames més enllà de l'Orió i els raigs C refulgir dintre la fosca ran de la porta de Tanhäuser. ■

Bandes de so *Déjate Llevar*: aleshores, què és un musical?

Házael González

Ens ha arribat a les pantalles un film que ha aixecat unes quantes opinions discrepants sobre què és i què no és el cinema musical, és a dir, on són els límits que converteixen una pel·lícula amb cançons en un musical "oficial" que es pugui enquadrar dins aquest gènere específic. La pel·lícula en qüestió és *Déjate Llevar* (*Take the Lead*, Liz Friedlander, 2006, amb música original composta per Aaron Zigman i Swizz Beatz, i dirigida per una debutant que ve del món del video-clip i de la televisió, la qual cosa ja ens fa pensar... i que, per cert, compta amb un Antonio Banderas que ara es dedica a ballar, i bastant bé), i és una barreja inspirada en una història real (el professor Pierre Dulaine no només existeix, sinó que a més ha col·laborat directament en els números musicals de la pel·lícula) que ens recorda molt a un altre musical que en el seu moment va despertar una polèmica ben semblant: *Fama* (*Fame*, Alan Parker, 1980, amb cançons de Dominic Bugatti i Michael Gore). I encara que *Déjate Llevar* és una pel·lícula que es deixa veure i que és entretinguda, és ben cert que no es pot comparar, quant a qualitat tant cinematogràfica com musical, a *Fama*, que fins i tot va donar lloc a una popular sèrie de televisió... però, com dèiem, totes dues tenen una cosa en comú: els números musicals no es desenvolupen com cançons compostes a propòsit per la pel·lícula i que són cantades pels mateixos protagonistes enmig de l'acció dramàtica, sinó que simplement són cançons (quasi sempre ja existents) que sonen en determinats moments. Aleshores, la pregunta és: ¿quina de les dues maneres és la més ortodoxa per realitzar un musical?

Hi ha solucions clàssiques, com és el cas dels més que consagrats *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961, amb música de Leonard Bernstein), *Siete Novias Para Siete Hermanos* (*Seven Brides For Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954, amb

música de Gene de Paul), *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973, amb música de Andrew Lloyd Webber), o fins i tot la bogeria anomenada *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975, amb música de Richard O'Brien, que és capaç de portar el cinema musical fins a les seves darreres conseqüències..., i fins i tot amb una aparició especial a la mateixa *Fama*), i també dintre d'aquest mateix model, hi ha films realment arriscats, com *Todos Dicen I Love You* (*Everyone Says I Love You*, Woody Allen, 1996, que tenia Dick Hyman per unir totes les peces musicals i que en el seu moment va ser rebut com una bogeria, però que finalment s'ha acabat convertint en un clàssic modern) o *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001, amb música de Craig Armstrong, i amb el qual va passar el mateix). D'altra banda, hi ha gent que ha preferit triar models més arriscats, com és el cas de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972, amb cançons originals de John Kander i Fred Ebb, que en el seu temps no va ser considerada un musical per molta de la gent que la va veure, encara que això semblava avui una mica ridícul), o fins i tot de la més moderna *Chicago* (Rob Marshall, 2002, amb música original també de John Kander entre d'altres, que opta per un model mitjà, combinant números musicals de tota casta). I si a tot això hi afegim experiments com *Bailar en la Oscuridad* (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000, amb música de la seva protagonista, Björk, encara que aquest no sigui un film per recordar amb massa deteniment), o aquesta mateixa *Déjate Llevar* (on el ball és molt més important que les cançons de Gershwin o similars), tenim que el model d'allò que es considera com "cinema musical" no només és molt ample, sinó que, a més, és gairebé impossible de fixar en una estructura rígida i canònica. Així, doncs, l'únic important és gaudir, i res més. ■

Déjate Llevar.



Nora Inu (El perro rabioso, 1949) és una de les pel·lícules més desconegudes d'un dels grans directors de la història del cinema, el japonès Akira Kurosawa. Cap a finals dels anys quaranta, el mestre japonès, que dirigiria grans films com *Los Siete Samurais* (Shichinin no samurai, 1954), *Yojimbo* (1961), *Dersu Uzala* (1975) o *Ran* (1985), entre d'altres, encara no havia arribat a assolir el reconeixement internacional, cosa que li arribaria amb *Rashomon* (1950) només un any després d'haver dirigit una estranya i fascinant pel·lícula que se mou clarament dins el gènere que venim repassant en aquesta sèrie d'articles: el cinema negre.

Possiblement *Nora Inu* no pugui considerar-se una obra capital dins la filmografia del seu director, ni tan sols un film imprescindible dins el gènere del cinema negre, però és una d'aquelles rares troballes que val la pena visionar, tant pels seus mèrits cinematogràfics, que en té, com pel mateix fet que és una veritable raresa per ser una obra poc coneguda del seu director com, també, per ser una veritable mostra de *film-noir*, de les més pures que es feren, en l'època clàssica, fora de les fronteres dels Estats Units.² *Nora Inu* és la història d'un jove policia de Tòquio, un novell de-

tectiu d'homicidis anomenat Murakami (interpretat amb convicció per Toshiro Mifune, un dels habituals actors de Kurosawa) que persegueix recuperar la seva arma reglamentària, robada per un simple carterista, amb un doble objectiu: restaurar la seva falta (deixar que li hagin pres la pistola és una taca important al seu honor personal), i, evitar que l'arma sigui emprada per fer el mal. Tota la pel·lícula transcorre, de fet, envers aquesta persecució.

No es traca d'un film rodó perquè els alts i baixos, especialment en el ritme, són constants i les formes d'emprar el llenguatge cinematogràfic són diverses. En aquest sentit, és una interessant mostra de treball de direcció, permet valorar un director que està encara prenent la mesura al seu mateix cinema. Però cal advertir que aquest catàleg d'experimentacions, quant a formes de narració, perjudica la percepció de l'obra en conjunt. Només començar ja té lloc la primera singularitat: una puntual utilització de la veu en *off* i el *flash-back*. El detectiu Murakami denuncia davant el seu cap que ha patit el robatori de la seva arma i, immediatament, guiats per una veu que no es correspon amb cap personatge, veiem com fou

El perro rabioso.





El perro rabioso.

aquest robatori. És l'únic moment en tot el film en què s'empren aquests dos clàssics recursos del cinema negre. Dura escassament dos minuts, mentre que tota la resta del film manté la linealitat del temps. Una altra alteració del ritme normal de la narració té lloc quan Murakami ha d'endinsar-se en els baixos fons de Tòquio. Aleshores, durant deu minuts, no es diu una sola paraula. Veiem com l'agent de policia Murakami, fent-se passar per un indigent, intenta obtenir pistes sobre els traficants d'armes. És una escena muda, però no silent, ja que la música o, millor dit, la cacofonia de músiques del carrer, estan omnipresents mentre dura aquest recorregut pel Tòquio pobre de la postguerra. S'ha dit, i amb raó, que hi ha a *Nora Inu*, influències del neorealisme italià. Hi són, clarament, en aquest trànsit per les barriades de barraques, els antres de lladres i de prostitutes, les saunes i els mercats al carrer. Hi ha, finalment, una altra escena on la música i els sons (uns panteixos força canins) substitueixen les paraules. Es tracta de l'escena en què es resol la persecució, però d'aquesta escena en parlaré un poc més endavant.

El títol del film, *El perro rabioso*, és ambigu, perquè, a part de no referir-se a cap animal, fa referència als dos personatges antagonistes d'aquesta història: per una banda al lladre, un miserable anomenat Yusa, que té l'arma robada i, per l'altra, l'esmentat detectiu Murakami que in-

tenta recuperar-la. Resulta ben evident que tot i que en un moment del film es faci referència al lladre com a ca rabiós, no ho és menys (ho és més) el detectiu perseguidor. Kurosawa s'encarrega de fer-nos-ho saber a les clares quan Murakami està fent tasques de vigilància i el personatge vigilat surt al carrer per a oferir-li un plat de menjar emprant les paraules: "Vinga, agafa'l, vinga, menja-t'ho" mentre li acostava el plat. En altres moments del film, especialment en la persistència de Murakami en les persecucions, el veritable ca de caça és ell. Desconec si en japonès existeix la dualitat de significats de la paraula "inu" que en castellà té la paraula "sabueso" que pot fer referència a una casta de ca, com a una professió d'una persona (precisament un detectiu). Tendria sentit que fos així, cosa que no ocorre en català.

A banda de tot això hi ha alguns elements més interessants en aquest film. Per una banda hi ha algunes escenes de suspens en què la tensió es basa en com es resoldrà una situació plantejada: la detenció d'un sospitós enmig d'un partit de beisbol o la trobada final a l'hotel, per part del veterà detectiu Sato, del lladre de la pistola. En ambdós casos Kurosawa utilitza tècniques similars a les emprades per Hitchcock (o pel seu deixeble Brian de Palma) i que vistes ara resulten tan clàssiques. També és digne de menció l'ús que es fa de les condicions meteorològiques, un altre clàssic recurs



per emfasitzar el drama. En el cas d'*El perro rabioso*, la calor sufocant que es viu a Tòquio, acompanyada d'alguna intensa tempesta estival, esdevé un element molt present, que permet, també que parlem d'un altre curiós element del film, com és l'erotisme, suau, suggeridor, que apareix en dos moments, però especialment en l'escena en què les coristes del club nocturn es prenen uns minuts de descans al camerino. En aquest moment la càmera es concentra en enfocar sense presses els cossos mullats de la suor de les joves, joveníssimes, ballarines.

Però si hi ha quelcom que sorprèn en aquest film i que el fa sobradament valuós és una escena final filmada amb la mestria pròpia d'un dels grans directors. És l'escena en què Murakami (i tots nosaltres) veiem per primera vegada Yusa, i es posa fi a la persecució. Fins a aquest moment la resta de personatges en han parlat de Yusa (la seva germana i el seu gendre, la seva al·lota, un amic) i ens han donat a entendre que una vida desgraciada l'ha portat al crim. Murakami, mentre, ha viscut una vida molt similar i en canvi ha optat per fer-se policia. Quan arriba l'escena final i es troben cara a cara, policia i lladre, defensor del bé i criminal, es veu ben clarament que són dues cares de la mateixa moneda. L'escena té lloc, per primera vegada en tot el film, en un entorn natural, un bosc. Fins aleshores tot havia

transcorregut a la ciutat, però, en canvi, l'escena final en què Murakami i Yusa s'enfrenten cos a cos com a dos cans rabiosos té lloc entre arbres i flors, i, el clímax final ens situarà els dos personatges estesos al terra, panteixant ben igual que el ca que apareix als títols de crèdit inicials. És una escena que té una força i una vigència dignes de recalcar, molt per sobre del nivell general del film. Quelcom semblant passa al final de *La jungla del asfalto* (The Asphalt Jungle, John Huston, 1950), on, per una raó diferent, el desenllaç final també té lloc al camp, mentre tot el film s'ha desenvolupat a la ciutat.

A *Nora Inu*, Kurosawa realment no pren partit, llevat d'alguna pinzellada moralista encarnada pel personatge del veterà policia Sato, es limita a col·locar Murakami i Yusa al mateix nivell, com a dues simples formes de sobreviure en la dura postguerra mundial al Japó.

Amb *Rashomon*, Kurosawa aconsegueix triomfar més enllà de les seves fronteres. Se'n va emportar el Lleó d'Or i el premi de la crítica del Festival de Venècia (1951). També fou nominat a l'Oscar per la direcció artística.

Tant o més valorada i, per suposat, més coneguda i imitada, fou la pel·lícula francesa *Riffifi* (Jules Dassin, 1955) que tractava el tema clàssic de l'atrancament perfectament planejat, que ja podeu imaginar que no surt exactament com estava planejat. ■

El perro rabioso.

L'essència del cinema

Joan Ferrer Miserol

Psicosis.



Moltes vegades ens demanam per què una obra cinematogràfica en particular, o una obra d'art en general, pot arribar a transcendir la seva cultura, el seu moment creatiu, arribant a temps o espais culturalment molt allunyats i mantenint tota la seva vigència, tot el seu encís. Està clar que una de les premisses essencials perquè això passi és que el tema del que tracti tenguí una significació universal, capaç d'esser comprès i sentit per a qualsevol esser humà amb un mínim de sensibilitat. Però n'hi ha una altra que moltes vegades oblidam, que no sols no és menys important, sinó com a mínim igual, i es tracta de la idoneïtat formal. Aquests pensaments vénen motivats pel fet que l'altre dia vaig veure una pel·lícula de Rohmer, concretament el seu *Conte d'hivern*, i, malgrat haver-me interessat força i haver-ho passat molt bé veient-la, vaig quedar decebut. Després de rumiar-ho uns minuts vaig arribar a la conclusió que el problema de Rohmer és que per expressar-se no té necessitat del llenguatge cinematogràfic, perquè ho hauria pogut fer igualment amb qualsevol altre, especialment el literari.

Amb el que he dit no estic afirmant que veure una pel·lícula de Rohmer no sigui molt més agradable, i sobretot més còmode, que llegir el seu guió; però això no és així perquè li doni una expressió estrictament cinematogràfica, sinó perquè llegir és més feixuc que veure una successió d'imatges acompanyades

per uns diàlegs. A més, en el cas concret de Rohmer, que inclou en el seu cinema grans dosis de filosofia, moltes vegades fins i tot la lectura seria més còmoda, perquè ens permetria reflexionar amb més deteniment el que s'està dient, que no escoltant a corre-cuita els diàlegs d'uns personatges que tenen suficientment pensada la seva filosofia, però que l'espectador necessita de més temps per glapir-la. Rumiant sobre això, vaig pensar amb *El Triomf de la Voluntat*, de Riefensthal, de la qual en vaig parlar en el número anterior de *Temps Moderns*, que és precisament el cas contrari al de Rohmer; una pel·lícula en la qual ens sentim totalment oposats als seus significats, però que recorre fonamentalment a mètodes visuals i cinètics per expressar el que vol dir. No se pot negar que, des d'un punt de vista estrictament cinematogràfic, és més interessant el *Triomf de la Voluntat*, malgrat els seus significats perversos, que qualsevol pel·lícula de Rohmer; i possiblement per això és gairebé segur que sempre gaudirà d'un major ressò dins les històries del cinema.

Crec que tenc l'obligació, ja que he tocat aquest tema, de dir dues paraules sobre l'essència del cinema. Està clar que el seu llenguatge ha d'esser estrictament visual, i, a més, no la visió d'un instant, com la fotografia, sinó la d'un temps més prolongat. Per això, en el cinema, no serveix de res, possiblement fins i tot perjudica, una imatge molt bella però que no està har-

monitzada dins el conjunt de l'obra. Qualsevol imatge cinematogràfica ha d'anar acordada amb els moments que han passat i amb els que vendran. Per això les pel·lícules dels grans cineastes són irreductibles a l'escriptura, o a qualsevol altre art, perquè estan concebudes i realitzades per una ment que els obliga a expressar-se seguint estrictament l'essència cinematogràfica. D'aquesta manera, una pel·lícula seva du sempre un segell especial que la fa inconfusible a qualsevol altra que sigui realitzada per un altre cineasta.

Per entendre millor el que he dit voldria posar un exemple. A *Psicosis*, quan el personatge interpretat per Janet Leigh fuig amb els cinquanta mil dòlars que ha robat per poder casar-se amb el seu promès, s'atura, per passar més desapercebuda, a un lloc de venda d'autos i canviar de cotxe; per comptar els doblers que necessita per pagar-lo va al lavabo i, mentre els compta, se la veu en doble imatge, en directe i reflectida en el mirall, comptant els doblers. Aquí, Hitchcock, ens mostra la dissociació de la seva personalitat, que està entre el desig i l'autoconsciència; la part que vol els diners per satisfer les seves apetències particulars i la que dubta de fer-ho per raons superiors. Aquest pla, eminentment vi-

sual, no és estàtic, sinó cinemàtic; està connectat amb l'inici de la pel·lícula, en el moment que, estant al llit amb el seu promès, veu que solament la manca de diners els impedeixen perpetuar el desig; però està també connectat amb el que vendrà més tard, ja que els seus ulls dubten de continuar amb el que està fent, duent-nos amb precisió a l'instant que en el motel, poc abans d'esser brutalment assassinada, la seva consciència decidirà retornar-los. Aquest pla és essencialment cinematogràfic, i per donar el seu significat en un escrit literari se l'hauria de comunicar explícitament, ja que la simple narració dels fets no podria fer-ho per si mateixa.

Aqueixa expressió estrictament cinematogràfica, tan freqüent en el cinema dels grans cineastes, és la mancança que vaig notar a la pel·lícula de Rohmer, i a totes les que, com la seva, no gaudeixen de la qualitat d'esser expressades mitjançant un llenguatge purament cinemàtic. Per això, llegir un guió de Hitchcock no ens permet "veure" la pel·lícula que ha rodat, i en canvi la diferència entre la de Rohmer i el seu guió és solament d'una major comoditat per l'espectador; sense aportar gairebé cap de les qualitats que converteixen el cinema en el setè art. ■



Psicosis.

Escriure sobre cine: Javier Marías

Pere Antoni Pons

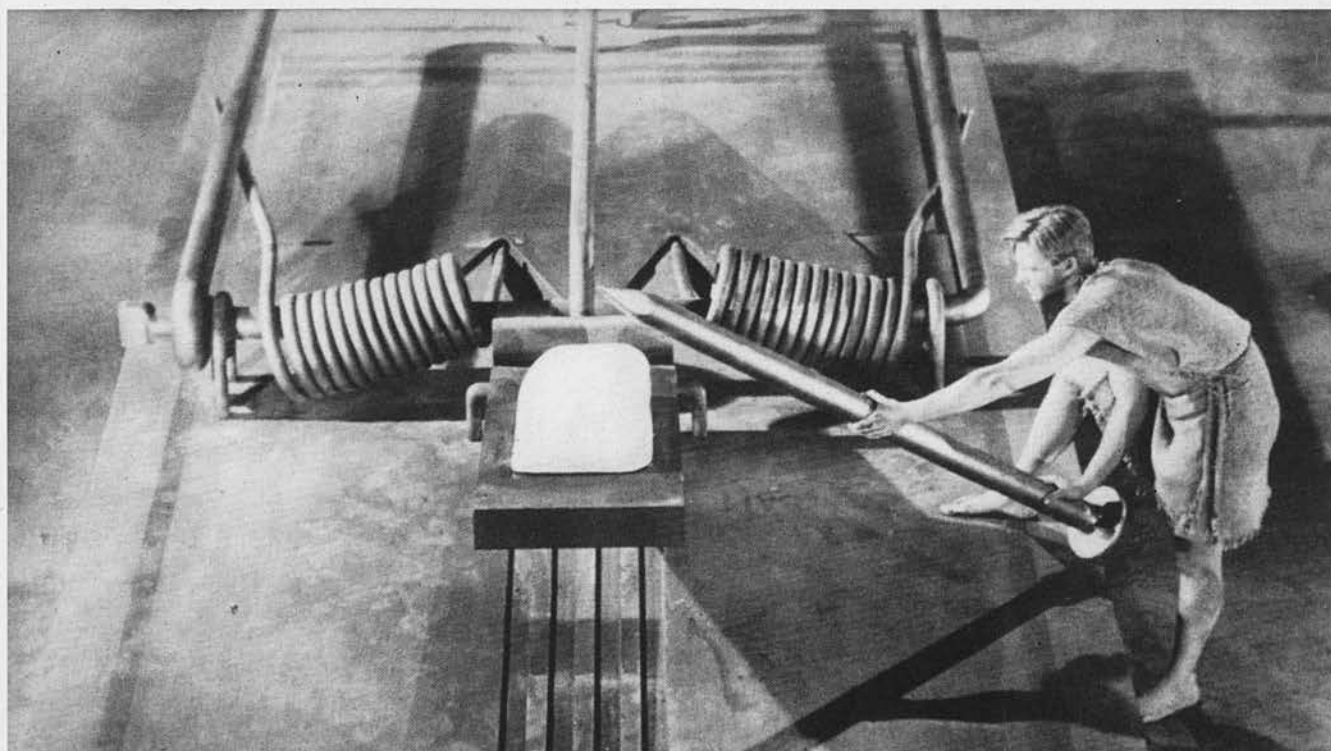
Un dels objectius més difícils i valuosos d'aconseguir per a tot aquell que escriu sobre literatura i sobre cine és expressar, amb els seus textos crítics, els mateixos sentiments i estats d'ànim, les mateixes emocions i experiències, que expressen els llibres i pel·lícules que comenta. Expressar els mateixos..., o inventar-ne de nous, que en siguin deutors però no subsidiaris. Justament aquest és un dels grans mèrits de Javier Marías: quan escriu sobre cine és capaç tant de recrear les pel·lícules per explicar-les millor, com d'utilitzar-les per explicar i entendre millor la vida i el món. Tots els articles recopilats en aquest volum que acaba de publicar (titulat significativament *Dónde todo ha sucedido. Al salir del cine*) ho demostren.

Un exemple perfecte de la primera part del mèrit, com a escriptor cinèfil, de Javier Marías (és a dir, de la seva capacitat hermenèutica creadora) és l'article que dedica a Scott Carey, el protagonista d'*El increíble hombre menguante* de Jack Arnold. Per exposar exactament quina és l'estupefacció i quin és el terror que provoca en els espectadors la desventura perversa de l'home minvant, Marías compara, primer, la seva peripècia desgraciada —el seu imparable procés d'empetimitment— amb la d'altres monstres de l'imaginari popular, raonant que la seva és molt més espantosa perquè, a banda de ser irreversible, va empitjorant progressivament (a diferència de Dràcula, que és sempre igual, o de l'home llop, que es transforma a hores convingudes, Carey mai no para de decreixer). Després, Marías

s'imagina com continua el periple terrible, què li passa a l'home minvant quan les càmeres ja no el poden seguir perquè ell, minúscul i desemparat, es perd per la gespa del seu jardí, que ja li és una jungla. I, finalment, Marías conclou que "lo más grave no son los peligros que allí le aguardan: lo más grave y desolador es que seguirá menguando hasta hacerse no sólo invisible, sino inconcebible, y que sin embargo no tendrá que morir por ello, sino que probablemente seguirá existiendo, y tendrá memoria". Explicació, més especulació, més invenció: amb aquest article Marías demostra que la manobra crítica més eficaç per desxifrar el tema o els continguts essencials d'una pel·lícula no és tant la intel·ligència argumentativa o reflexiva com la intel·ligència narrativa. És a dir: la intel·ligència que no solament no es conforma a descriure el que és l'obra sinó que, a més a més, relata el que podria ser. O, més exactament, relata el que l'obra és sense ser-ho.

La segona part del mèrit de Marías (és a dir, la seva habilitat per parlar i especular sobre el món, i per explicar-lo, partint d'un material estrictament cinematogràfic) es revela, per exemple, en un article titulat "Grupos salvajes", en què pren com a referència el mític western de Sam Peckinpah per tal d'explicar tota la violència moral i emocional de la victòria per 5-0 del Madrid contra el Barça de l'any 1995, just un any després d'un 5-0 en favor de l'equip blaugrana. L'article és la combinació entusiasta de dues èpiques: la del western i la del futbol.

El increíble hombre menguante.





Una combinació que, en el cas concret d'aquest partit i d'aquesta pel·lícula, no té res de gratuïta. Perquè aquell Madrid-Barça es va constituir amb els mateixos elements bàsics amb què està constituït també el film de Peckinpah: l'afany de venjança del Madrid, la melangia tèrbola i ferida d'uns companys d'equip que llavors ja no ho eren (Laudrup, antic jugador del Barça, jugava aquella temporada amb els blancs), l'instint sanguinari que obliga a fer tant de mal com sigui possible al rival, el respecte mutu entre els dos bàndols tenyit per l'enemistat més exacerbada, la pietat retrospectiva dels seguidors del Barça en assabentar-se en la pròpia carn què vol dir ser humiliat de manera tan implacable, el desfici dels seguidors del Madrid en adonar-se que una victòria tan contundent tampoc no els curava del tot la derrota infligida l'any anterior... No: la comparació entre la pel·lícula i el partit no és, en absolut, gratuïta. Encara que Laudrup fos molt més pusil·lànim i molt menys heroic que Robert Ryan, i encara que Cruyff, en ser tirotejat a gols pel seu antic amic i deixeble, resultés molt menys tràgic que

William Holden, tan orgullós, morint abraçat a una metralladora...

Grupo salvaje.

Evidentment, els dos articles esmentats són només una minúscula mostra del que és i dona Javier Marías escrivint sobre cine. És una mostra prou significativa, però. Perquè, si bé és cert que en el llibre també hi ha articles en què, des de la més fervorosa i experta cinefilia, Marías comenta, discuteix i polemiza sobre moral i sobre política, sobre amor i sobre solitud, sobre l'amistat i el respecte, sobre la dignitat i la falsedat, sobre el geni i la memòria i l'oblit (sobre campanades i vents i fantasmes), també és ben cert que amb els dos articles que he triat n'hi ha prou per insinuar el llibre sencer: què ofereix i què representa, i, molt especialment, quina convicció el sosté. A saber: la convicció que el cine, a més d'un art imprescindible i un instrument per entendre el món, és sobretot una manera de viure en plenitud. Perquè les pel·lícules són un dels pocs llocs on tot (tot) ha succeït; i, molt més important encara, un dels pocs llocs on a nosaltres ens ha estat concedit d'assistir-hi. ■

Curs de cinema

Mirades sobre el cinema espanyol contemporani

Coneixem el cinema espanyol? Més enllà de qualsevol nacionalisme o triomfalisme, es tracta de la cinematografia que ens hauria de ser més propera, més capaç de reflectir les nostres realitats o, fins i tot, de modelar-les, de vincular-se a les nostres arrels culturals o d'oferir una imatge que ultrapassen les fronteres, tot i que sigui al si d'un indefinit cinema europeu.

Aquest curs pretén apropar-nos al present de la cinematografia espanyola, per la qual cosa haurà de remuntar-se als orígens, com ara el cinema del període franquista, menys homogeni del que sembla, o l'infravalorat cinema de la transició democràtica.

Des d'aquest coneixement serà possible intentar entendre el significat i el valor del cinema més recent amb la diversitat de tendències, la pluralitat d'enfocaments, la varietat d'estils i personalitats que presenta. Una aproximació que aspira a abraçar tant les qüestions industrials i de política de promoció de la cinematografia com els aspectes estètics, tipològics, temàtics i genèrics que defineixen el cinema espanyol actual. I també des d'aquesta coneixença s'obriran perspectives per interpretar el possible futur de la nostra cinematografia. Es compta també amb els indicis bibliogràfics essencials i amb el visionat de nombrosos fragments prou il·lustratius de les diferents etapes i opcions assumides per un cinema més ric i menys conegut del que possiblement es mereix, o potser ens mereixem.



PROGRAMA

1. D'on venim: el cinema espanyol durant el franquisme
 - 1.1. El cinema de l'autarquia
 - 1.2. Continuitat i dissidència
 - 1.3. La mala educació: populisme i subgèneres
 - 1.4. La modernitat fallida
2. Un cinema sota la paradoxa: la transició cinematogràfica
 - 2.1. Del tardofranquisme a la democràcia (i el desencís)
 - 2.2. Les vies del cinema espanyol
 - 2.3. Reforma *versus* ruptura cinematogràfica
 - 2.4. Reivindicació d'un temps oblidat
3. Els anys socialistes: models i tendències
 - 3.1. Una nova política cinematogràfica
 - 3.2. El cinema en temps de l'audiovisual
 - 3.3. Del "cal·ligrafisme" a la innovació (postmoderna?)
4. Un cinema ciclòtic (o la dutxa escocesa)
 - 4.1. Des de la indústria: entre l'eufòria i la depressió
 - 4.2. Nous públics, nous consums
 - 4.3. La coexistència generacional
 - 4.4. Paisatges creatius al cinema dels noranta
 - 4.5. Més enllà (o més ençà) de la ficció
5. Panorama del segle XXI
 - 5.1. Una mirada al món
 - 5.2. Realitats presents i llavors de futur
 - 5.3. Als prolegòmens del postcinema

Director ponent:
José Enrique Monterde

Dates:
Del 10 al 15 de juliol.

Horari:
De dilluns a divendres, de 17 a 21 hores; dissabte, de 10.30 a 13.30 h.

Inscripció:
Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Carrer de la Concepció, 12. 07012 Palma
Tel. 971 725 210

Matrícula:
100 euros.



Hwal (El arco)

La quarta pel·lícula estrenada a les nostres sales del director coreà Kim Ki-duk —en té onze més d'anteriors que encara esperen l'exhibició comercial— continua la línia encetada per *Bin-jip (Hiero 3)*, realitzada tot just abans d'aquesta, i que es caracteritza per l'absència de diàlegs. És a dir, la història es desenvolupa gràcies a la planificació i l'edició d'imatges d'una manera determinada perquè les paraules no hi siguin gens necessàries.

El repte de *Hwal* encara arriba més enfora, a causa de la qüestió escènica, ja que tota la pel·lícula està rodada en un vaixell ancorat enmig de la mar, on viuen un home de devers seixanta anys i una jove de setze, que va ser recollida per ell deu anys enrere i que no ha tornat a tocar terra en tot aquest temps. L'home té la il·lusió de casar-s'hi quan ella sigui major d'edat, però l'arribada d'un jove al vaixell trasbalsa la vida de tots tres.

Una idea agosarada que Kim Ki-duk sap manejar amb subtilesa i que l'allunya cada vegada més de solucions gairebé escatològiques que havia fet present a *Seom (La isla)*, per exemple, perquè en el cas de *Hwal* utilitza d'una manera molt delicada elements onírics i poètics. En resum: absolutament recomanable i a l'espera impacient de la pròxima

pel·lícula d'aquest director, *Time*, ja en procés de postproducció.

Himalaya, l'enfance d'un chef (Himalaya)

Arriba finalment —i incomprensiblement amb set anys de retard— a les pantalles espanyoles la producció europea i nepalesa *Himalaya*, dirigida pel realitzador francès Eric Valli, especialitzat fins aleshores en documentals per a diferents cadenes televisives i publicacions, com ara *National Geographic*, *Geo*, *Life* o *Sunday Times*.

Al principi l'espectador se'n duu la sensació que ha anat a veure un documental sobre la manera com viuen els pobles més recòndits de l'Himàlaia, però ben aviat està davant un conflicte sobre la lluita pel poder que sembla escrit per Shakespeare i que, a la vegada, esdevé una relectura de *Red River*, pel·lícula sobre el viatge d'un grup de vaquers a través de mig Estats Units, dirigida per Howard Hawks el 1948. Mescla estranya, doncs, però ben lligada, per a una "road movie" molt peculiar.

La tasca prèvia d'Eric Valli com a documentalista es fa notar en diferents moments —sobretot al començament i a la part central, quan el grup d'ani-



mals que carreguen els sacs de sal han de passar per un esvoranc molt mal de salvar— i beneficia el conjunt d'un relat que defuig amb molt d'encert el maniqueisme a l'hora de presentar els personatges, perfectament humanitzats i creïbles i lluny dels prototips a què solen recórrer els relats de viatges.

Water

Pel·lícula índia que fluctua, com al cas anterior, entre la ficció i el documentalisme, perquè mostra la situació injusta que es produeix quan una dona queda viuda, ja que tan sols pot recórrer a casar-se amb el germà petit de l'home, immolar-se al foc o recloure's de per vida en una casa que ha de com-

partir amb d'altres viudes. També parla sobre la influència que va tenir Gandhi en aquella societat quan va començar a promoure la independència de la Índia per la via pacífica.

Però la directora Deepa Mehta teixeix també la història de Chuyia, que té l'altra desgràcia de ser només una nina de dotze anys que ni tan sols ha conegut el seu marit. Deixada a la casa de les viudes per son pare sense cap possibilitat de tornar enrere, encara té la sort de conèixer Kalyani (interpretada per Lisa Ray, actriu mescla d'hindú i de polonesa que es deixa estimar molt per la càmera), de vint i escaig d'anys i que li farà més suportable l'estada a la casa. Kalyani coneix i s'enamora de Narayana, un jove indi de classe alta i misser que se sent plenament identificat amb el missatge que transmet Gandhi. Ara bé, la combinació d'uns nous ideals i l'amor xoquen inútilment amb unes tradicions mil·lenàries encara no resoltes, com bé explica un rètol informatiu en acabar la pel·lícula.

Per l'altre costat, no es pot negar que l'espectacle visual que ofereix *Water* és interessant i ben aconseguit, amb una música i rodatge d'escenes que en algunes ocasions frega l'espectacle estil "Bollywood", sense caure, però, en l'embaïfament. Si encara hi sou a temps, no dubteu d'anar-la a veure.

Lie with Me (El diari íntimo de Leila)

Pel·lícula canadenc amb pretensions provocadores, però que es resumeix fàcilment: sexe explícit i ben rodat per a una història que tot d'una intenta sorprendre l'espectador i que sembla que prendrà un camí existencialista, però que, al cap i a la fi, es tradueix en la típica pel·lícula de "happy end".

Una jove es deixa dur per l'impuls sexual immediat, però encara no ha conegut l'amor i, quan el coneix en uns moments molt delicats perquè son pare i sa mare se separen, no sap la manera com



Lie with Me

A FILM BY CLEMENT VIRGO



"A JUGGERNAUT OF
TABOO-SMASHING."

—NOW MAGAZINE

"...STEAMY...BOLD...
STIMULATING FILMMAKING."

—THE WEEKLY

THINKFilm

congeniar amor i sexe. De la seva banda, el jove també es troba perdut.

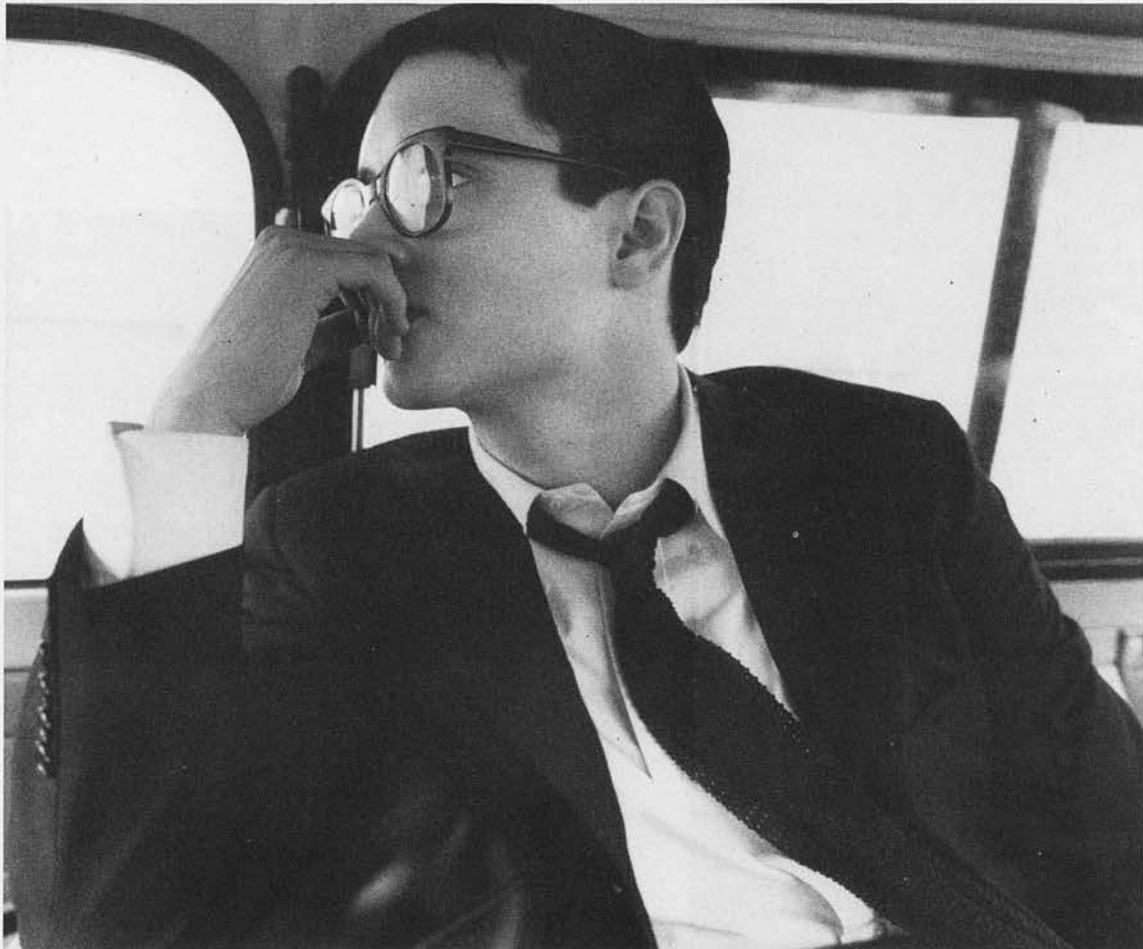
El que fa el director Clément Virgo és mostrar el camí de "redempció" sexual que segueixen els dos protagonistes, a l'estil de *Monter's Ball*, però sense l'encert ni la visió penetrant que li va imprimir Marc Forster. Dit en altres paraules: molt de soroll per no res.

Everything Is Illuminated

Una altra visió de l'extermini jueu en mans dels nazis, però a la manera del Kusturica més surrealista o del *Train de vie* del romanès Radu Mihaileanu.

Un jove americà, nét de jueus ucraïnesos, parteix cap aquelles terres per conèixer la salvadora de l'avi. Aquí, però, l'actor i director novell Liev Scheiber, opta pel camí de l'humor absurd per contraposar la manera d'entendre la vida un nord-americà i un avi i nét ucraïnesos que l'ajuden en la recerca de la dona, que viu en un poble del qual ningú ja no en sap res. A poc a poc el rodet es va desfent, però d'una manera curiosa i que no deixa que l'espectador se'n desentengui en cap moment.

Bon debut, doncs, per a un director que sap jugar d'amagat amb l'espectador i que utilitza amb molta de gràcia una música mig jueva mig rock es-lau. Totalment aconsellable, però és imprescindible veure-la en versió original. ■



Notes impertinents (XIV) De Petroni a Fellini, *Satyricon*

Antoni Serra

Ja em perdonaran vostès, amics de l'art cinematogràfic, que avui sigui especialment impertinent i, si m'apuren, decididament incrèdul i, per què no?, fins i tot indisciplinat i foll. Al cap i a la fi, ¿de què ens serveix la disciplina i la credulitat (també l'equilibri mental) en un món en què, dia sí i l'altre també, ens intenten coaccionar la llibertat individual i, de rebot, la col·lectiva? Jo, que ja em trop a l'ocàs de la vida, sé —com molts d'altres amics de la utopia— que l'art, sigui cinematogràfic, literari o plàstic, és camí obert del lliure pensament i de l'exercici creatiu; quan no és així, ai!, només resten —en el paper imprès, en les imatges sobre la pantalla, en el traç i el color sobre la tela— els efectes (defectes) especials, la buidor del *best-seller* o la insípidesa de la coloraina folklòrica... en definitiva, l'encefalograma pla.

I com és fàcil d'intuir, per parlar del film fellinià *Satyricon* —i si ho volen catalanitzar, no hi ha inconvenient: *El Satiricó*— és del tot desaconsellable la rigidesa acadèmica amb notes a peu de pàgina — sempre que no es perdi la dignitat, és clar!

Per què ho dic, això? Senzillament perquè el primer *Satyricon* del qual tenim coneixement, molt abans del de Fellini, els senyors erudits, acadèmics, catedràtics —sobretot que el Dimoni ens guardi dels uibenses— i unes quantes monges més de clausura intel·lectual, no acaben de posar-se d'acord respecte a l'autor de l'obra ni a l'època que va ser escrita. O en tot cas permeten que ho dubtem, "son dudosos" —Carmen Codoñer dixit en la introducció d'una edició contemporània de la novel·la. Que si l'autor era en *Petronii Arbitri Satyricon* (se-

Satyricon.



gons una versió de Berna del segle IX) o si va ser en *Petronii Arbitri Satyrarum liber* (en una edició parisenca del segle XII), etc. Una simple especulació, és clar, la qual cosa tant els agrada fins a l'orgasme als mortals embulladors de troca del màrqueting. He de confessar que, a l'època romana i turbulenta de Neró (segle I després de Crist), vaig conèixer Petroni i, poc abans de suïcidar-se (en una banyera d'aigua tèbia i exquisidament perfumada, com bé demostra la pel·lícula de Marvyn Le Roy de 1951, *Quo Vadis*, la recorden?), vàrem tenir temps per a fer una partida d'escacs. Així de clar i llampant. Aleshores ell, Petroni, va permetre que en fes un tast de la novel·la i em va dir: "—Per Hèrcules, no hi hauria millor ciutat que la nostra, si tinguéssim homes con cal" (no sé què hauria escrit, l'il·lustre suïcida, si hagués conegut just ara la nostra ciutat de la Terra Inexistent). El que sí importa, al marge de dubtes més o manco raonables, és l'existència de *Satyricon* i que per sort encara ara avui podem llegir... no talment com va ser escrita ja que se'n varen perdre nombrosos fragments i, a més, ha experimentat no pocs canvis substancials segons el traductor i l'època que va ser traduïda. Però el retrat que ofereix Petroni d'aquella Roma amb un Neró bruixat per la poesia o sigui, que va propiciar l'incendi de la ciutat com a primera demostració pràctica de l'urbanisme ràpid i sense escrúpols (no és això, en realitat, la poesia dels postmoderns?), és excepcional i aconsegueix, a través de la prosa, una dimensió sublim: "És clar, tal amo, tal esclau... / ... Bé, ja et veuré al carrer, rata, o millor bufa del dimoni... / ... Ja procuraré que el teu perruquí de dos rals i el teu amo de patacada no et serveixi de res" (i és que Petroni i jo parlàvem en català, saben?, mentre Neró i uns quants més, entre aquests Escintilla i Gai i Trimalció, ho feien en llatí de missa de dotze).

El temps és bellugadís (i fràgil), han passat els anys, els segles, els mil·lennis, hi ha hagut tempestes, revolucions, alguns —pocs— temps de calma, felicitats i infidelitats, traïdes i rebequeries, morts i naixements, i tenc prou clar que només un descendent d'aquells romans i eixelebrats com era Federico Fellini (encara que nascut a l'adriàtica Rímìni, però sempre recordaré aquell *scaloppine checco* que ens vàrem engolir a la Taverna degli Artisti, ajudats per un vi Verdicchio), podia recobrar magistralment en imatges cinematogràfiques *Satyricon*. Sé que Fellini té no pocs admiradors i també bastants detractors, però no crec que aquell realitzador que va crear obres com *La Strada*, *Le notti de Cabiria* o *Fellini, otto e mezzo*, deixi a ningú indiferent. El meu amic i sempre recordat Andreu Ferret (intel·lectual lúcid i amb una capacitat crítica envejable) tenia entre els seus films predilectes *Fellini, otto e mezzo*, però sé també que el va deixar bruixat (encara que no ho manifestàs públicament) *Amarcord*, i a qui no! Sé que Fellini no era, anatòmicament parlant, un Petroni (al cap i a la fi els llatins del distant segle I no es podien clonar); però sí podia haver estat, o era, un personatge de *Satyricon*.



con més o manco enlluernat per una esclava, tal vegada Giulietta. La seva filmografia, si n'exceptuem *Boccaccio 70* i *Roma*, que no m'acabaren de fer el pes, té aquest punt de rebel·lia individual —agosaradament lliure i de personalitat un xic àcrata, o així jo ho veig— que l'apropa al suïcida romà.

Ara tenc present aquella fotografia en què Sandra Milo l'immortalitza a través d'una petita càmera portàtil, Fellini assegut a una cadira de vímet, mentre un moix —essència de la immobilitat sarcàstica— els contempla darrere d'un arbust. Exacte, una escena pròpia del *Satyricon* dels anys setanta del passat segle, com el seu film implacable —imatges cruels i despietades sobre la pantalla— ho era de 1959. ¿És que no es pot ser fellinià, tal vegada, en aquests anys de postmodernitat protagonitzats per personatges "imparables" (i que jo en dic *impotables* o *infumables*) que veuen el món des del seu llombrígol de frivolitat transparent? Fellini va voler sorprendre l'espectador amb *Satyricon*, des de la seva personal visió de l'avantguarda estètica, però jo no crec que aquesta circumstància —contràriament del que va escriure Diego Galán— limitàs i empobris el film. Malgrat tot, és el mateix Fellini —molt més espectacular, bé és cert— que col·laborà com a guionista en pel·lícules de Rossellini tan intenses com *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) o *Europa '51* (1952).

I com em va dir Petroni, amb un somriure irònic als llavis morats de suïcida:

"—Déus i deesses, que malament es viu fora de la llei! Sempre esperant el que et mereixes!"

Però, Fellini té —obeeix a— lleis? I la cinematografia de veritat, sense efectes especials? Tal vegada l'única llei possible de la llibertat, sí, de la llibertat subtil, indisciplinada i del tot allunyada de les multituds triomfants. ■

Satyricon.

Postres i cafè amarg per al cicle dedicat a Fellini

Guillem Fiol Pons

Y la nave va.



Com bé es parlà a altres pàgines de la revista que tenen entre mans, el Centre de Cultura de Sa Nostra dedica aquest mes una programació especial al director italià Federico Fellini, en què es podrà tornar a gaudir d'algun dels títols més interessants de la seva extensa filmografia. D'entre tots ells, possiblement el que ha tingut un ressò popular més arrelat hagi estat *La dolce vita* (1960). El film, rodat en un peculiar blanc i negre en format panoràmic, combinació certament poc emprada i que jo només sóc capaç d'assimilar pel que fa a obres destacades a *El apartamento* (*The apartment*, Billy Wilder, 1960), suposo per allò que la grandiositat aportada pel format horitzontal no va acabar de lligar amb l'austeritat del blanc i negre. *La dolce vita* va ser el títol que va catapultar la carrera de Marcello Mastroianni i que, curiosament, va difondre el terme *paparazzi* per a referir-se a vostès ja saben què, aquells reporters que es dediquen a perseguir els famosos tot el dia per veure si fiquen la pota i ho poden publicar, branca de la informació que personalment no he acabat mai d'entendre gaire. I suposo que de cada dia l'aniré entenent menys, perquè pel que un pot fullejar a les revistes que es dediquen a això o a programes de televisió més o menys relacionats, s'està produint una situació encara més preocupant dins tot plegat, com és el protagonisme que s'està donant a personatges (no sé com qualificar-los amb precisió) que ningú sap a què es dediquen i sembla que ningú es plantegi què han fet per guanyar la fama que tenen. Potser les ires d'aquells que critiquen la tinta vessada i els minuts televisius dedicats als espectacles esportius haurien de refle-

xionar sobre l'autèntic disbarat "mediàtic", el que suposa la quantitat de gent que passa el seu temps interessat en infidelitats, adulteris, insults, provocacions i falsedats diverses de personatges que anomenarem "de la faràndula". Ja reflexionava una mica sobre tot això Fellini en el seu film, tot i que els anys finals de la dècada dels 50 eren temps diferents als actuals. Visualment, *La dolce vita* quedarà en el subconscient col·lectiu, sobretot masculí, pel bany de la nòrdica Anita Ekberg a una font romana, tot i que s'ha de reconèixer a Fellini i al seu director de fotografia Otello Martelli la consecució d'altres imatges dignes de ser ressenyades, com són algunes del segment final a la platja.

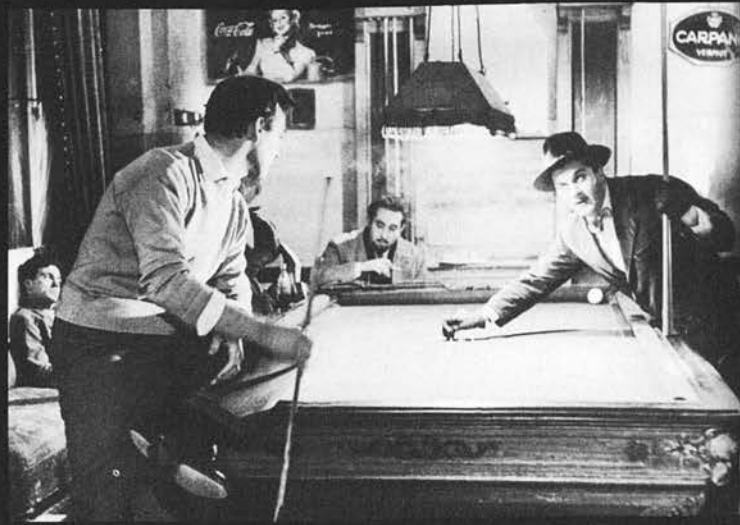
La intenció del meu article, no obstant, és comentar breument dues obres més de Fellini que no formen part del nostre cicle, però que poden servir l'espectador interessat com a profitós complement. El primer d'ells, per ordre cronològic, és *Els inútils* (*I vitelloni*, 1953), realitzada durant l'etapa inicial de la filmografia de Fellini i poc coneguda pel gran públic.¹ Escrita pel mateix Fellini en col·laboració amb Ennio Flaiano, ha estat un film citat en algunes ocasions per una circumstància força curiosa, com és la suposada gran similitud entre els temes plantejats en el film i les que plantejaria després Juan Antonio Bardem a *Calle Mayor* (1956), unes similituds que certament crec que existeixen, però que tampoc no hi ha per què valorar més enllà de la coincidència d'interessos entre un i altre realitzador, podent obviar relacions d'influències o homenatges.²

A l'inici de *Los inútiles*, un narrador en *off* ens introdueix en la població provinciana on transcorrerà

l'acció i en concret en una festa d'elecció de la Miss local que ve a posar fi a l'estiu, incloent una presentació dels que seran els personatges principals força àgil i ben definidora. Per tots aquells que ja coneguin una mica la filmografia de Fellini, veuran en aquest inici clarament dibuixats ja alguns dels seus recursos habituals, com són, en primer lloc, la presència d'un narrador o cronista, irònic de vegades (com durant les noces de la núvia embarassada, quan diu "I es van casar. Va ser un casament bonic, tot i que es va preparar amb presses.") i d'una sinceritat arrasadora d'altres ("Què més podem fer? El dia s'ha acabat i l'únic que podem fer és tornar a casa, com sempre."). L'altre element recurrent en Fellini i que ja apareix aquí és el seu gust per la representació de festes que acaben de manera esbojarrada o, en tot cas, imprevista. En el cas que ens ocupa, la seriosa celebració a l'aire lliure, s'ha de traslladar a un interior a causa de la tempesta de llamps i trons i esdevé molt més distesa i informal, a l'hora que és interrompuda pel desmai de Sandra (Eleonora Ruffo), la nova "Miss Sirena", fallida provocada, tal i com ho transmet Fellini amb un eloqüent però senzill muntatge de primers plans, pel seu embaràs.

Obviament, també podríem identificar com a característica habitual en Fellini el fet que es tracti d'un film dels anomenats "corals", amb un repartiment més que acceptable, des del personatge-narrador Franco Interlenghi a Alberto Sordi, passant per la ja citada Eleonora Ruffo (Sandra) o Carlo Romano (Senyor Michele).³ L'existència de molts personatges i d'uns quants amb notable transcendència dins el relat no impedeix que Fellini ho sàpiga aprofitar, en contrapartida, per a configurar emotius instants de reflexió personal i aïllada, com és el que té lloc a l'estació durant la partida de Fausto (Franco Fabrizi) i Sandra de lluna de mel, i el germà d'aquesta (Moraldo) es queda a l'andana mirant el tren que se'n va, quan la seva tropa d'amics ja parteixen a festejar el que sigui al bar habitual. De fet, el que faran al bar és somiar sobre viatges a Àfrica i anar proposant amb quina estrella del cinema del moment se n'anirien (si em permeten la broma, personalment compartiria l'opinió d'aquell que proposa un àngel ballarí anomenat Ginger Rogers). Què maco i què trist pot ser, a l'hora, somiar.

Segurament serien adjectius com "trist" o "patètic" els que més ràpidament ens vindrien al cap per definir el to de *Los inútiles*. Per exemple, serien útils per a definir tot el segment de pel·lícula dedicat a Fausto i la seva problemàtica laboral i personal amb la mestressa de la tenda d'objectes religiosos on el col·loca el seu sogre, establiment, per cert, semblant al que recrea Garci a la seva deliciosa adaptació de dues obres de Miguel Mihura a *Ninnette* (2005), que també serà escenari de ficades de pota de consideració, que semblen ironitzar sobre el paper entre sagrat i kitsch de les desenes de petites estàtues i estampes de sants que contemplem les accions. Per recrear la perdició de Fausto rere les dones s'ha d'esmentar, per altra



Los inútiles.



La dolce vita.

banda, el caràcter cinèfil de Fellini en la definició d'aquella *femme fatale* amb què es troba, precisament, dins una sala de cinema. Igualment trista és la definició que fa Fellini de l'altra cara del matrimoni, la ingènua Sandra, dels seus patiments i del seu amor immens cap a Fausto. No vull deixar de recordar aquella preciosa escena a la sortida del cinema en què Sandra li confessa que té por (no sap exactament de què), tot i que aquesta por li fuig quan el té al costat. Però, com és inevitable pels ingenus en aquest esfereïdor món nostre, rep bufetades de per totes bandes, a més de la cruel befa de les seves suposades amigues que, en un instant de guió realment brillant, li fan un autèntic bombardeig d'indirectes letals sobre el caràcter del seu marit i sobre el seu embaràs accidental.

Per acabar, voldria mencionar amb admiració l'habilitat que demostra un encara poc experiment

Fellini per combinar en una mateixa història dramàtica i un fresc sentit de l'humor, qualitat que relacionaria bàsicament amb dos moments: el de la ruptura familiar (momentània) entre Fausto i el seu sogre, que té lloc mentre sona un mambo de fons, i l'escena gairebé final de l'enfrontament amb el pare, quan el seu antic amo dona l'enhorabona al progenitor per la lliçó que acaba de donar al bandarra de Fausto.

Les darreres línies d'aquest article les dedicarem a l'altre film de Fellini que voldria citar com a complement al cicle proposat pel Centre de Cultura, que correspon a una de les darreres realitzacions del director italià. Es tracta de *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983). Exactament tres dècades després de *Los inútiles*, Fellini proposa novament una pel·lícula coral, ambientada en els prolegòmens de la Primera Guerra Mundial, que narra el viatge que fan en vaixell una sèrie de persones del món del cant i de la política per a esparcir les cendres d'una "diva del canto" anomenada Edmea Tetua.

Després de dedicar els primers cinc minuts a mostrar els fets com si d'un enregistrament de l'època es tractés (és a dir, mut i en color sèpia), un cronista (magnífic Freddie Jones) ens presentarà una vegada més els personatges i el motiu de la seva travessia. A partir d'aquí, i per això trobo el film interessant com a complement del menú proposat pel Centre de Cultura, hom pot observar el grau de pedanteria i de manca de sentit de la narració en què va arribar a caure Fellini. A diferència dels personatges de la comentada *Els inútils*, la diversitat de personatges de *Y la nave va* actua mogut per no sé encara què, ni tampoc he arribat a esbrinar, les di-

verses vegades que he vist la pel·lícula, la relació i sentiments precisos entre cada un dels personatges i la difunta. Uns personatges, que per cert, intercalen algunes escenes incomprensibles amb altres que qualificaria d'absurdes directament, com són les del rinoceront o la de la hipnosi de la gallina.

La introducció dins el relat de referències polítiques i socials interessants, vinculades sobretot a la irrupció al vaixell dels refugiats serbis, així com els magnífics decorats del mestre Dante Ferretti, no aconsegueixen de cap de les maneres, des del meu punt de vista, arreglar un monument el despropòsit i exemple excels d'allò que tantes vegades s'ha comentat, que el cinema, com gran part de les representacions artístiques, es fa perquè en pugui gaudir l'espectador, circumstància francament difícil en algunes de les produccions creades pels màxims representants del "cinema d'autor", que semblen fer-les per a projectar-se només a si mateixos en la pantalla que tenen instal·lada al saló, com si d'alienats fills de la Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses* es tractés. ■

(1) De fet, he donat les gràcies des d'aquí a la professora de la UIB Magdalena Brotons, per haver-me'l donat a conèixer, ja fa un parell d'anys.

(2) És curiós com els interessos creatius de realitzadors diversos geogràficament i cinematogràficament poden transitar camins coincidents, com va passar ara fa un lustre entre M. Night Syamalan i un altre espanyol, Alejandro Amenábar, i els seus respectius i extraordinaris títols *El sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999) i *Los otros* (*The others*, 2001).

(3) D'entre el repartiment de *Los inútiles* podem citar, a més, una altra peculiar circumstància: tres dels actors principals, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste i Riccardo Fellini, comparteixen nom de pila amb el dels seus personatges, cosa que no sabem si respon a una simple coincidència o algun fet més premeditat per part de Fellini.

Los inútiles.



Amarcord, un esperpent indulgent

Joan Bover

Amarcord (que significa, en un dialecte italià, jo Arcord) són les memòries de Federico Fellini. Unes memòries que han estat qualificades com a "belles" i "alegres",¹ però que en realitat tenen molt d'esperpent. Com Valle-Inclán, Fellini demostra una certa aversió a la civilització burgesa, tot i que aquí se la mira amb més condescendència. També com Valle-Inclán, és capaç de mesclar els aspectes més tràgics i els més burlescos per tal de crear una estètica nova, que integri —i superi— la rialla i el plor.

L'estil, en canvi, és diferent en els dos genis. El del galleg és esqueixat, d'humor agre, retòricament recercat per accentuar la deformitat i l'absurd. Fellini, com a mínim a *Amarcord*, es deixa envair per una nostàlgia que, sense embafar mai, ho amara (quasi) tot d'una certa indulgència. Fins i tot els respectius personatges en són conscients: si el poeta Max Estrella diu a *Luces de bohemia* que "nuestra tragedia no es una tragedia", la matrona d'*Amarcord* només gosarà dir "somos de sainete". Ella no és l'única que intueix la gran tragicomèdia que és la seva vida: altres tres personatges de la pel·lícula aniran parlant a l'espectador en un joc metacinematogràfic que també pot ésser interpretat en clau filosòfica. De tota manera, Fellini no exagera la deformació dels fets ni de l'estil com farà a *E la nave va* (1983).² Aquí, la deformació se centra en els personatges i és sobretot física, però només com a reflex de les peculiaritats i misèries de cadascun i no tant com a símbol de cap possible desviació moral. L'únic cas d'això darrer el trobam durant la tortura a mans dels feixistes, on l'exemple més clar el tendriem en el militar de moviments robotitzats. En els altres caràcters no hi ha judici moral, com si el director i el co-guionista, Tonino Guerra, haguessin trobat que ja n'hi havia prou de contemplar-los mentre actuen. En aquest sentit, la cinta esdevé una mena de desfilada circense: la monja nana amb un poder de convicció gairebé sobrenatural, el misser autoerigit en cronista del poble, na Gradisca, el playboy local, la nimfòmana, l'acordionista cec, l'estanquera de sexualitat arravatada, l'oncle que no hi és tot i una mala fi d'altres extravagàncies.

En oposició a un dibuix dels personatges força gruixat, l'estil visual és bastant sobri, sense subratllats innecessaris, que tan sols aconseguirien de caure en el mal gust. La retòrica de Fellini fa més aviat gala d'algunes subtileses que mereixen ésser remarcades. Per exemple, durant el muntatge d'escenes que tenen lloc a l'escola, que satiritzen per igual l'alumnat i el professorat, Fellini compon alguns plans lleugerament contrapicats o inclou dins l'enquadrament qualque element grotesc, com ara una orella de plàstic enorme devora el cap d'una professora. Hi ha altres detalls de la posada en escena que flirtegen encertadament amb la caricatura i la paròdia: la (¿monstruo-



sa?) ombra de la (¿monstruosa?) estanquera que creix sobre la figura empetidida de l'adolescent o el cap de la mateixa estanquera contraposat grotescament dins l'enquadrament amb un retrat de Dante. De la mateixa manera juga amb l'ambientació. En consonància amb l'estil, els decorats no estan deformats, sinó que són més aviat realistes, però tampoc no es lliuren, a moments concrets, de la particular aportació esperpèntica del director. És el cas de la seqüència del seguici fúnebre, planificada de manera que justament el veim quan passa davant successius cartells de cinema: una manera tan elegant com astuta d'emfasitzar el discurs metacinematogràfic del qual parlàvem, però també d'aprofundir en la reflexió: la farsa de les manifestacions col·lectives de dol, la mort com a teló de la comèdia de la vida, etc. Altres elements escenogràfics també hi faran acte de presència per dotar aquest esperpent d'un aire entre malencònic i oníric que li escou d'allò més: és el cas de la boira, més metafòrica que no atmosfèrica, que compareix en algunes seqüències. Finalment, el tret que arrodoneix

Amarcord.

Amarcord.



l'esperpent és la música. Un Nino Rota pletòric crea una inconfusible partitura de gran guinyol per acompanyar la majoria de les seqüències, amb la qual cosa ajuda a la definició dels personatges com a pallassos involuntaris. De passada, demostra la seva versatilitat component una obra radicalment diferent al lirisme contingut que havia creat per a *El padri* (*The Godfather*, F. F. Coppola, 1972) només un any abans.

El gran mestre de cerimònies que ha orquestrat tot això es deixa dur pels records com en una mena de vals esbojarrat i delirant, però no perd mai el compàs. Una lectura atenta de la pel·lícula ens revelarà que el seu guió, tot i que pot semblar caòtic en una primera visió, està ben estructurat. La cinta consta de 18 seqüències. El primer bloc (seq. 1-6) ens ofereix un panorama general del poble, que s'obre amb l'arriba-

da de la primavera i va passant per diferents àmbits quotidians: la barberia, la foguera de Sant Josep, l'escola, els picapedrers, un dinar familiar i les passejades nocturnes pel carrer Major, que clouen, amb el seu primer fos en negre, aquesta part. El segon bloc (seq. 7-9) se centra en les institucions feixistes, polítiques i religioses, de la Itàlia dels anys 30 i és on lamentam, tal volta, una mica més d'acidesa crítica.³ El tercer bloc està format per una llarga seqüència dividida en tres episodis. Tots transcorren en el mateix escenari (el Gran Hotel) i centren la seva mordacitat contra la suposada classe alta del poble i les seves infúles. La seqüència 11, la de l'oncle que no hi és tot, trasllada l'acció al món rural. El quart bloc (seq. 12-14) està dominat per un aire oníric que, durant tot aquest temps, sembla barrejar la realitat —o, més ben dit, els records de la realitat— amb els desitjos i els somnis... tant els del son com els de la vigília. El cinquè i darrer bloc (seq. 15-18) és el que més es deixa dur per l'enyor. S'hi tracten temes com el despertar de la sexualitat, l'enamorament, la figura de la mare i la mort. La pel·lícula acaba amb les noces d'un dels seus personatges més emblemàtics. Un llarg pla general es revela, una altra vegada, com una subtils semàntica: el paisatge esquerp que s'hi veu i que es va buidant progressivament de gent representa els records que, a poc a poc, es van esvain; els records d'una època que, per sort o per desgràcia, no es pot rescabalar. ■

Amarcord.



(1) Adrian Martín dins S. J. SCHNEIDER (ed.), *1.001 pel·lícules que hay que ver antes de morir*, Grijalbo, Barcelona, 2003.

(2) En aquesta darrera cinta, arribava als extrems de mostrar al final els decorats i el personal de realització de la pel·lícula. També hi introduïa personatges encara més grotescos que a *Amarcord* o episodis neta-ment surrealistes, com el del rinoceront hissant dins el transatlàntic.

(3) Això donaria per a un debat que no escau als límits d'aquest article: ¿és apropiat el to condescendent de la resta de la pel·lícula a episodis tan dramàtics com la dictadura de Mussolini? ¿Es pot tractar de la mateixa manera tant un dinar familiar (seq. 5) com una tortura (seq. 9)?

apunts a contrallum
La Roma de Fellini

J.C. Romaguera



Malgrat haver-se format durant l'eclosió neorealista, el cineasta italià Federico Fellini no va tardar en desmarcar-se d'aquest moviment, adquirint una personalitat cinematogràfica pròpia i singular que, fins i tot, en alguns aspectes anava en contra de les propostes plantejades per Roberto Rossellini o Vittorio De Sica. La visió de les coses que ens va transmetre Fellini no va deixar de nodrir-se de l'estètica neorealista, pel que fa per exemple al fet de prestar atenció a la gent del poble, les seves singularitats i costums, però aquesta visió no va deixar d'esdevenir sobretot una fantasmagoria sorgida de la seva tasca com artista i dels seus records com a persona. La memòria, distorsionada i imprecisa pel pas del temps, manipulada per la intervenció de la pròpia subjectivitat, foren el punt de partida de les obres més reconegudes del cineasta —*Ocho y medio* i *Amarcord*—, aquelles que provocaren que en el comentari cinematogràfic s'encunyés per definir quelcom l'adjectiu "fellinià". El director de *La strada*, doncs, no va ser escrupolós ni fidel en el seu tractament de la realitat, ho va ser si mateix, la qual cosa va fer que un film sobre la

ciutat de Roma no pogués esdevenir una obra convencional, no pogués oferir un testimoni objectiu i distanciat de la capital romana.

Després de l'aparició d'unes lletres de tipologia romana i de color vermell que omplen el fons amb la paraula "Roma" —Fellini, fidel a l'afirmació bíblica, considera que el principi és el *verbum*— mentre a la banda sonora es reproduïx un tema musical de clares reminiscències *pèplum*, i posterior a una fantasmagòrica imatge, el cineasta italià ens ofereix tota una sèrie de visions que configuren la idea que de la capital es va anar formant al llarg de la seva infantesa tant el cineasta mateix com el personatge del jove periodista que encarna una mena d'*alter-ego*. Ja des del principi, aquesta visió, esdevé totalment desmitificadora, i no presenta el més mínim tret entranyable, tal i com ho evidencia la seqüència en què un capellà projecte dins un aula una sèrie de diapositives en què es veuen els principals monuments romans, però de sobte apareix el gran cul d'una al·lota asseguda d'esquena —moment que lliga amb aquell en què algú afirma que les romanes són famoses per aquesta voluptuosa part de

la seva anatomia—. Finalment, amb la imatge de la família que acudeix al cinema, on es projecta una pel·lícula de cristians al circ, es completa la visió infantil de Roma —la cultura clàssica, l'església i Cinecittà—. Són aquestes les "idees" preconcebudes que té el jove periodista que esdevindrà fil conductor d'aquest viatge concèntric que suposarà el film i que ens portarà a descobrir la Roma "real".

Aquesta imaginació alimentada des de la província es topa de seguida amb la tumultuosa estació de Termini, a la qual arriba el protagonista amb un d'aquelles trens que contemplava amb els seus amics, i d'allà ençà s'inicia la peripècia a través d'una ciutat que més bé gens té de reconstrucció o reproducció exacta sinó més bé posseeix el caràcter d'una imatge fantasmagòrica, d'una epifania, en definitiva, sorgida de l'imaginari del cineasta. D'aquesta manera, *Roma* no presenta cap índex de document —o gairebé el contrari, en tant que document subjectiu— de la mateixa manera que la seva posada en escena, exuberant, aclaparadorament construïda pel demiürg fellinià, no té la seva raó de ser en la voluntat de deixar constància d'una experiència concreta, real. No, igual que assolirà amb la posterior *Amarcord*, culminació de la proposta aquí establerta, aquí es tracta d'elaborar un somni, una al·lucinació del cineasta mateix, a la qual assisteix, contemplatiu, perplex, el jove periodista, juntament amb Fellini mateix.

Perquè efectivament, la màgia del cinema permet que el director mateix formi part de la seva pel·lícula, no tan sols a través d'una puntual veu en off —en un moment li servirà per fer una digressió que és tot un acte d'anarquia narrativa—, sinó també amb la seva presència, acompanyat de tot el seu equip de rodatge, que realitza una espectacular entrada a Roma atrapats dins una caravana de cotxes i sotmesos a les inclemències del temps. Es desenvolupa, llavors una *mise en abîme*, on l'espectador queda suspens en un lloc de miralls on tot es reflecta: el jove protagonista ja tan sols li serveix a Fellini per escenificar els falsos records de fa trenta anys, mentre que és el director mateix qui observa la Roma actual. D'aquesta manera, Roma esdevé un espectacle confeccionat amb tota una sèrie d'elements heterogenis i anacrònics —el cine *pèplum*, la iconografia feixista, l'aristocràcia decadents, el poble, el sexe, la religió, el turista, els hippies, etc. la qual cosa acaba conformat una mena de *collage* i que esdevé una peculiar declaració d'amor, sense deixar de banda el to carnavalesc, satíric, escatològic i també misteriós. És aquest últim aspecte el que roman en la seqüència de clausura, amb les motocicletes recorrent els carrers de Roma, contaminant acústicament la ciutat, mentre els seus fars serveixen per il·luminar les restes dels avantpassats, en una visió espectral de la ciutat on conviuen els vius i els morts, el classicisme i la modernitat. ■



Amarcord. Retrat satíric de l'artista adolescent

Júlia Pons



El 1972, Federico Fellini roda *Amarcord*, ("me'n record", en l'italià de Rímìni), una fàbula amb elements autobiogràfics al voltant de l'adolescència del cineasta a la ciutat turística vora l'Adriàtic on el realitzador italià havia nascut. La pel·lícula inaugura el Festival de Cannes de 1973 i suposà el quart Oscar a la Millor Pel·lícula Estrangera en la filmografia de Fellini, després del reconeixement i fama aconseguits des dels inicis amb obres com *La Strada* (1954), *Le notte di Cabiria* (1956) o *La dolce Vita* (1960).

Fellini realitza *Amarcord* en plena maduresa intel·lectual i artística, amb un estil ja ben definit. Té 52 anys i és aleshores quan decideix mirar enrere amb tendresa i amb una barreja de nostàlgia, afecte, sàtira i poesia, alternant *glamour* i sordidesa, amb el to agredolç que sovint el caracteritza, i dibuixar un fresc sobre els records de la petita ciutat que deixà als disset anys camí de Roma, la seva ciutat d'adopció, fugint de l'estretor de la província.

Per a molts, és una de les pel·lícules més aconseguides i amb més encant del director italià, autor del guió juntament amb Tonino Guerra. Ha supor-

tat bé el pas del temps i es deixa veure una vegada i una altra sense cansament, els diàlegs, personatges, episodis i paisatges ens tornen a fer somriure, riure, emocionar o embadalir cada cop de bell nou. Són tantes les escenes memorables, que es fa difícil fer-ne una selecció.

Reeixida en la seva estructura narrativa, a mode de carrusel on les seqüències es van succeint sense aturar, no sempre relacionades, passant de l'esperpent a la poesia, del to humorístic al dramàtic en un mateix episodi, la pel·lícula destaca per un cromatisme brillant en la majoria d'escenes —la direcció de fotografia és del seu col·laborador habitual Giuseppe Rotunno— i el domini de la càmera.

Amarcord és inoblidable també gràcies a la banda sonora de Nino Rota, que inclou varietat d'arranjaments de cançons de l'època: "La Cucaracha", "Siboney", "Stormy Weather" (aquesta, meravellosament encadenada amb la melodia leit-motiv del film i sobre ella, els cascavells d'una carrossa on arriba un grup de prostitutes ...). La ja famosa melodia original del film conté tota la gamma de sensacions que la

Las noches de Cabiria.



Federico Fellini.

història evoca en l'espectador: un punt de nostàlgia, d'alegria, d'humor, de somni, acompanya els esdeveniments i esdevé quasi un element viu més d'aquest retrat fantasiós, transformant-se en multitud de variants instrumentals: acordió, orquestra, guitarra, segons ho requereixi el to de la narració.

La sàtira

El relat segueix una estructura circular, element distintiu de Fellini. Abasta un any en la vida del protagonista, l'adol·lescent Titta (Bruno Zanin, alter ego de Fellini, bastit també amb records d'amics de la infantesa de Fellini, que deixa sempre espai en la memòria per a la invenció). De fet, abasta un any en la vida del conjunt de personatges pintorescs, els habitants d'una petita ciutat turística, Borgo (evocació de Rímíni), que aniran desfilar com titelles (era una de les aficions infantils reals del nen Federico) mogudes per la fantasia de Fellini. L'acció transcorre en els anys d'apogeu de la Itàlia feixista. Comença i acaba amb l'inici de la primavera, amb una brisa plena de "desigs", de dents de lleó blancs com els flocs de la nevada que més endavant deixa la ciutat convertida en un laberint de gel. Els esdeveniments van sorgint, brollant al compàs de les estacions, de melodies...només en aparença guia de tant en tant la narració un advocat amb vocació d'historiador que suporta les burles ocasionals "com a part del caràcter d'aquest poble, fruit de celtas i romans...".

L'escola, on el professorat s'assembla a una col·lecció de *freaks*, és immediatament satiritzada i

és centre d'enginyoses bromes escatològiques. El feixisme de Mussolini cau també de seguida sota un humor corrosiu, amb les ridícules desfílades dels seus seguidors córrent pels carrers com en una cursa, o l'escena onírica de la boda adol·lescent sota una carota amenaçant de *Il Duce* durant una absurda demostració gimnàstica. No manca el guirigall que organitzen (toc de queda, cants d' "Alarmi") per un simple tall de llum, acabant en una escena d'estrany lirisme: es fa el silenci, i des de l'església, enlluernada tota per fora amb petites espelmes, ressona "La Internacional" en un violí solitari i escanyat des del campanari, on un fonògraf resulta tristament acribillat i abatut com un criminal ...

Els adolescents tracten d'evadir-se de l'avorritament i la repressió de l'educació catòlica i feixista sempre que poden (van al mercat a admirar les corbes femenines en bicicleta, posen en moviment un cotxe en una sessió de masturbació col·lectiva, amenitzada per la cridòria competitiva dels noms de les seves fantasies: "Gradisca", "Jean Harlow!" - sempre hi ha un senyal a Hollywood, el cinema era naturalment també una via d'escapatòria: en una altra seqüència, la "bellesa" del poble, Gradisca, sexy i romàntica, fantaseja sola amb Gary Cooper davant la pantalla que projecta *Beau Geste* de Wellman, fumant de manera sensual alhora que l'adol·lescent Titta intenta sense èxit tenir contacte amb ella .

Els personatges.

Entre fantasia i realitat

Amarcord té quelcom de musical i de ballet; la música marca moltes de les seqüències. Fins i tot quan es fa menys audible, els seus personatges es mouen sovint i constantment, com al compàs d'un ritme interior, sempre inquiet: el caminar sensual de Gradisca i les seves amigues; un conjunt de capets que es sacsegen rítmicament (els dels nens a l'escena del pèndol a l'escola; les estrangeres del ball al Grand Hotel o les dones de la fantasia de l'harem) i la colla dels adolescents fent una pantomima de ball imaginari al mateix Grand Hotel tancat a l'hivern. Fellini sovint feia sonar la música durant la filmació, o tenia un petita orquestra, ja que els diàlegs eren sincronitzats a posteriori.

Tot i el seu contingut relativament autobiogràfic, *Amarcord*, fidel a l'estil molt personal de Fellini, fuig del realisme. Els seus personatges són una fantasia dels seus records, una galeria de caricatures més o menys amables, sortits del seu quadern de dibuix, traçades amb afecte la majoria... la seva família els primers ("som de sainet!, fins les gallines es riuen de nosaltres", amolla la mare en un dels moguts dinars familiars on els pares cauen en una histèria hilarant per a l'espectador). La mare (Pupella Maggio), sempre per casa, és convencional; en contrast, hi ha la sensual i ingènua —es curiós observar aquesta combinació en més d'un personatge femení dels seus films— Gradisca (Magali Noèl) (que vol dir "Gaudeixi": al voltant del seu nom hi ha una llegenda que recrea i paròdia l'ambient dels



Amarcord.

musicals de Hollywood); la voluminosa estanquera de pits inabastables (Maria Beluzzi) —deliciosa escena de fracàs d'iniciació sexual—, els professors (l'escola és blanc predilecte de bromes, lloc on Federico s'avorria soberanament però on es va divertir d'allò més); el pare (Armando Brancia), un comunista que fa sonar "La Internacional" a la nit de la visita dels feixistes; l'oncle ociós i feixista (Nando Orfei); l'altre oncle, el boig (Ciccio Ingrasia), que protagonitza la famosa escena de "voglio una donna"; l'advocat; el capellà obsès i repressor; el batlle àvid de diners, el beneit fantasiós i la prostituta boja i inofensiva del poble; l'avi luxuriós (Pepino Ianigro); els amics de Titta...tots són reflexos de miralls deformants, però hi ha una sensació d'afecte de Fellini cap a les seves criatures en aquest carnaval del record, on l'humor escatològic, el sexe (i la seva repressió) i l'erotisme són molt presents (Gradisca, l'estanquera, Volpina, Aldina la presumida, les noies en conjunt, amb corbes generoses en l'imaginari fellinià, totes són objectes de fantasia eròtica). Alguns dels personatges tenen una fesomia peculiar; ja sabem el gust que tenia Fellini per fixar-se en cares curioses al carrer, i de triar actors per la seva cara, literalment. També, referent als personatges, cal destacar l'afecte que li inspiren les figures excèntriques, marginals, els que viuen de manera itinerant...igual que el fascinaven els balls dels turistes i de l'alta societat al Grand Hotel.

Els personatges, el calidoscopi dels seus avatars, són la base d'*Amarcord*. Si bé Titta, els seus amics i família són els protagonistes, Fellini desplega les vivències i fantasies col·lectives d'una ciutat de províncies, articulades en nombroses escenes de carrer, esdeveniments socials, festivitats, noces, misses, balls...sovint se'ls veu badant davant desfílades, com la dels feixistes, o davant la surrealista arribada d'una carrossa de prostitutes que Fellini fa desfilar com si es tractés d'un grup de *starlets*.

Fellini tornà fílmicament a la seva ciutat d'origen, però no físicament: el poblet costaner de Borgo remet a una Rímimi molt canviada després de la guerra i els més de trenta anys pasats; el cinema Fulgor de la seva infantesa es recreà a Cinecittà, el Grand Hotel el trobà a Anzo. Per aquests escenaris se succeeixen fogueres, nevades, boires misterioses del matí i del record, carreres de cotxes, classes, paròdies de desfílades feixistes, confessions absurdes amb el capellà (de nou, el sexe com obsessió), les llegendes urbanes sobre el Grand Hotel i la Gradisca i el príncep de visita (paròdia de musicals de Hollywood)...tot un carnaval de records.

La ciutat i el paisatge

La petita ciutat esdevé un personatge més, amb alè particular, i la plaça porticada el seu cor. Els paisatges són un element més amb vida pròpia, fusionats amb els personatges. Es contraposen les imatges dels carrers bulliciosos de dia a les del silenci i calma de la nit. Fellini era un enamorat dels carrers, de la gent, d'observar: a Roma, es dedicà abans que a estudiar, a vagarejar, a respirar l'ambient de places i vies, de la ciutat. La plaça és escenari dels nombrosos esdeveniments socials que conté *Amarcord*: la foguera de reminiscències paganes a l'inici per celebrar la "mort" de l'hivern, contraposada a la nevada que fa un laberint de carrers gelats, on té lloc una escena poètica i excèntrica: el paó que arriba del cel, i, posat damunt la neu, obre delicadament la roda de colors irisat de la seva cua davant els astorats vianants. El paó és un símbol de Crist, però la interpretació queda lliure; s'imposa la inutilitat i bellesa visual d'aquesta imatge.

Contrastant amb la ciutat, la plaça, els murs, el tancament de l'escola, s'obre la mar, la platja, l'aire lliure (a l'escena dels amics expulsats de classe, se sent la veu del protagonista: "a saber qui hi haurà

ara, a la platja"). La mar és un dels elements cars a Fellini: és escenari, a *Amarcord*, del pas del luxós transatlàntic de Mussolini, el Rex, que tots els habitants de la vila van a veure en un crepuscle encès, després nit estrellada, hores de paciència per un moment de fulgor que no poden ni tocar (l'escenògraf Donati hagué de fer filigranes per aconseguir la bella imatge, amb una maqueta), símbol també de la vacuïtat del feixisme. La platja és un altre lloc de diversió democràtica a *Amarcord*, (o de catarsi emocional, com a *La Strada* o *La dolce vita*) però més sovint Fellini la mostra com a paratge desert, per on els protagonistes acaben vagarejant, o contemplant l'horitzó, pensosos i solitaris, com Titta, quasi a la fi del film, abans de desaparèixer de la ciutat.

Els pocs moments de silenci són els relacionats amb la mort de la mare. Aquest fet marca el final de l'adolescència del protagonista, i anuncia el final de la pel·lícula. És un dels escassos episodis tristes de la pel·lícula. Titta aviat marxarà de la ciutat: el protagonista en fuga i amb l'anhel d'un destí millor és un altre motiu recurrent en el cinema de Fellini. El jove Titta passa a la galeria de personatges com el Moraldo de *I vitelloni*: somniadors, amb fantasies d'anar a la gran ciutat (amb els quals Fellini s'identifica) que finalment s'allunyen de la província, de l'entorn familiar, per no caure en l'estancament espiritual, que cerquen sortir d'una realitat que pot acabar asfixiant el seu potencial.

Una visió molt personal de la realitat

El Fellini artista polifacètic, bon dibuixant, excel·lent caricaturista, "titellaire, director de circ,

inventor", segons ell mateix es definia, era essencialment un fabulador, un artista de l'art de contar per encantar l'auditori. A Itàlia el seu talent fabulador li valgué el títol d'*il maestro*, un dels mestres del relat cinematogràfic.

No és casualitat que la seva primera pel·lícula, *Luci di varietà* (1950), tracti del món d'un petit teatre de varietats, o *La Strada* (1954) de personatges del circ ambulat. El món del circ el fascinà des de petit, com els còmics nord-americans que llegia, a més d'anar al Fulgor a veure pel·lícules.

Fellini comparava sovint l'ofici de director de cinema amb el de director de circ, i defensava el cinema "de la mentida", de la fantasia, enfront del de la "veritat". És sabut que la vida és difícil de suportar sense una dosi de mentida, de fantasia, evasió...alguns personatges de Fellini porten això a l'extrem, com la Wanda d'*El jeque blanco* (1952), que afirma, "l'autèntica vida és la dels somnis". Qui parla, ella o el seu creador? Al final d'*Amarcord*, hi ha un aire de comiat, no voldríem que acabés. Potser per això Fellini és amic dels finals circulars, oberts en certa manera.

Començà com a ajudant de Rossellini, però mai va ser neorealista, ni en els seus inicis en blanc i negre amb una temàtica agredolça. Ell considerava el neorealisme "una manera de veure la realitat sense prejudicis, sense convencions entre ella i jo, mirant-la amb honestat, sigui quina sigui, no només la social, sinó també l'espiritual, la metafísica". De Rossellini aprengué "la humilitat davant la càmera, la fe en les coses fotografiades, en les persones, els rostres".

Com el personatge d'*Amarcord* que juga a fer d'encantador de serps i de dones, de la mà de *il ma-*

Amarcord.



go Fellini es van succeint les escenes, les anècdotes, els somnis, les fantasies, les batalles de neu o les festes populars on tothom participa, rics i pobres...i arriba la fi del cicle amb el retorn de la primavera.

Amarcord es tanca amb les noces (i fugida, per tant, de la petita ciutat, com ha fet Titta), de Gradisca amb un *carabiniere*, unes noces d'aire carnavalesc, en un paisatge vora la mar però més aviat desolat, el decorat és desballestat, un brindis sota unes carpes que mou el vent, sense inspirar el *glamour* que ella sempre representava. Tot té un aire un poc improvisat i apressat, efímer, casolà i d'adéu, ella també marxa, és per tant un final de festa per aquests personatges, tot i que també sembla que abandonin una festa que d'alguna manera segueix...adéu a la *giovinetza*, només unes vagues esperances de futur. Gradisca es veu un poc espanyada i plorant de separar-se del paisatge humà que la ha- i ens ha- acompanyat tot aquest temps. Com sempre, Fellini aprofita l'esdeveniment social perquè els personatges defineixin el seu caràcter. A la foto, tots els que queden, els pits de l'estanquera

tapant un poc el capellà, que no es mou; tots junts per un moment. Ens commou la imatge de l'acordeonista cec i inclinat a una cadireta, un poc allunyat i sol, tocant la melodia del film. Els amics de Titta fan broma, com adolescents que no volen créixer encara, i potser mai, com els *vitelloni* de Fellini. Disfressats, imitant la núvia i parodiant la boda, li declaren el seu afecte. Els personatges diuen adéu mirant notòriament a la càmera, implicant l'espectador, realitat i ficció es mesclen, trencant la convenció cinematogràfica. Abans de partir, per un moment, Gradisca es desprèn del marit, i llença el ram, que cau al buit (una nena el recollirà després del terra, però com qui troba una cosa oblidada a la platja), i la pel·lícula es tanca, com a l'inici, amb la paraula *Amarcord*, mentre sentim encara els darrers compassos nostàlgics de l'acordió.

Fellini escriu "No tinc records espectaculars. Els he buidat tots ens les pel·lícules que he fet. Els vaig anular cedint-los al públic. Ara ja no distingixo entre el que va passar realment i allò que he inventat". ■

La Strada.



La Dolce Vita

Pere Alberó



La dolce vita.

La *Dolce vita* (1960) és el setè llargmetratge de Federico Fellini (o vuitè si incloem *Luci di varietà* (1950) codirigit amb Alberto Lattuada). Amb un guió escrit conjuntament amb Tullio Pinelli i Ennio Flaiano, els guionistes que firmaran totes les pel·lícules de Fellini fins a *Giulietta degli spiriti* (1965), la seva realització va sofrir un llarg procés, entre l'estiu del 1958 i la tardor del 1959, en part motivat per les dificultats de trobar un productor després de la renúncia de Dino De Laurentis, ja que a més dels dubtes que un guió tan caòtic pogués funcionar, se li va afegir l'energíca voluntat de Fellini per fer d'un actor, llavors poc rellevant com Mastronianni, protagonista de la pel·lícula. *La Dolce Vita* es va presentar al Festival de Cannes de 1960 i es va endur la Palma d'Or.

Probablement, *La Dolce Vita* sigui, en el conjunt de la filmografia de Fellini, el punt d'inflexió més determinant per fer del seu director un dels grans noms de la història del cinema i fer derivar del seu cognom l'adjectiu "fellinià", que caracteritzarà un univers d'exuberància; a voltes sublim, a voltes gro-

tesc; a voltes alegre, altres melangios però sempre vital; profundament físic i carnal tot i la incorporació del món dels somnis i el pes que en ell tindrà l'afabulació; d'una gran llibertat formal i d'unes formes narratives sinuoses i impulsives; popular i sofisticat; festiu i mediterrani; pervers i ingenu, el seu cinema serà sempre una celebració de la vida amb totes les seves contradiccions i els seus humors canviants.

La Dolce Vita, constitueix juntament amb *8 1/2* (1963) una mena de frontissa que amalgama els dos períodes que les precedeixen i les segueixen i al mateix temps marquen, per a mi, el seu cim artístic. Precedides per unes pel·lícules de caire més neorealista, amb uns personatges populars i ingeus, on la imaginació i l'ensonyament es presenten com el camí principal per fugir d'un món excessivament sòrdid i cruel, hereu d'una tradició picaresca que en la cultura italiana té una prodigiosa arrancada amb els relats de Bocaccio. Fellini sempre va defensar - quan se li van fer acusacions - que el seu cinema tenia un fonament neorealista, tot i que ell havia portat aquells neorealisme cap el territori de la imaginació i els somnis. En la filmografia que seguirà a *8 1/2* aqueste valor imaginatiu anirà guanyant terreny fins a convertir la majoria d'aquestes pel·lícules en una mena de desfilada de curiositats quan no directament de monstres, on el seu valor principal sembla ser l'extravagància, fins arribar a extrems de saturació, tot i notables excepcions, com l'excel·lent *Amarcord* (1973).

Però sense cap mena de dubte, *La Dolce Vita* és la pel·lícula de més gran volada i dimensió de la seva filmografia i configura una de les mirades més lúcides i una de les diagnosi més reveladores que el cinema ha fet mai sobre el món contemporani. L'equilibri que en ella aconsegueix Fellini entre els elements plàstics i fabulosos que conformen la fauna que habita aquest univers d'una força visual extraordinària, s'insereixen amb perfecta harmonia, sense forçaments, amb una absoluta organicitat, en el context d'una gran ciutat on les penúries de la postguerra comencen a deixar-se enrere, i tot i les grans diferències socials, comencen a sentir-se els cants de sirena del *desarrollismo*. Mai més aconseguirà Fellini, de forma tan enlluernadora, aquesta síntesi entre el món de la fantasia i el pols de la societat contemporània.

Roma és, obviament, una de les protagonistes del film. La seva atmòsfera barroca i decadent afavoreix, plenament, el to i l'ambient buscat per Fellini i sembla donar-li la raó a Pasolini quan pels mateixos anys escrivia: "Roma és qualsevol cosa menys una ciutat catòlica, és una ciutat precatòlica, de mentalitat epicúria i estoica". El component estoic no apareix, òbviament, a *La Dolce Vita*, però l'epicuri ha estat generosament desenvolupat. Al llarg de les escenes del film veiem els personatges



discórrer, en la seva ondulant cavalcada, per espais significatius de la ciutat, des del Vaticà, a Via Veneto amb els seus hotels i locals de moda, passant per uns atrotinats palaus barrocs, i les dos escenes memorables a les Termes de Caracalla i la Fontana de Trevi, dominades, ambdues, per la presència d'Anita Ekberg: una nina desbordant; cànida i perversa; dona sofisticada, moderna *star*, però també arcaica deessa de la fecunditat.

Però tot i aquesta simbiosi entre l'escenografia, els personatges que l'habiten i la història explicada, la transcendència d'aquest espai urbà assoleix unes dimensions molt més generals, fins l'extrem de poder-se identificar amb unes formes de vida moderna, pròpia de les grans ciutats del món occidental que es comença a configurar a la literatura entorn del París de Baudelaire i el decadentisme i que per aquells mateixos anys, tot i que amb una forma cinematogràfica força diferent, convertia Antonioni en un dels referents de la modernitat.

En aquesta voluntat per veure Roma com alguna cosa més genèrica i representativa, és interessant recordar que el títol que sempre va pensar Fellini per la pel·lícula era: "Babilònia, any 2000 després de Jesucrist". I ara que l'any 2000 s'ha complert, penso que podem reconèixer que tot i que la pel·lícula centri la seva atenció en aquest món romà, sofisticat, mundà i aristocràtic de finals dels cinquanta, canviant l'estètica i incorporant la majoria de les capes socials a aquesta nova societat de l'espectacle, la visió que dóna la pel·lícula sobre l'home i els seus comportaments, podríem dir que s'ha estès i amplificat en els nostres dies, de tal ma-

nera que la mirada que efectua Fellini sobre aquell món, manté, absolutament, la seva validesa pel nostre temps i el nostre entorn. I si avui dia ha perdut el caràcter escandalós que en la seva presentació va fer eixordar les trompetes de l'apocalipsi vaticanes que la van considerar "moralment inacceptable" i van estar a punt d'excomunicar al seu director, o des de la Democràcia Cristiana que consideraren que la pel·lícula ofenia la dignitat de Roma o a l'Espanya franquista, on només es va poder estrenar vint-i-dos anys més tard. Ara, aquesta capacitat per escandalitzar, ens pot resultar una mica insospitada, però certament, al no introduir el director cap mena de judici moral i presentar-nos les situacions com estampes d'una vida moderna, el nihilisme i la buidor que desprenen no son un mitjà per assolir altres conclusions o provocar una catarsi, sinó que són una finalitat en si mateixa; la seva pura plasmació. Això fa que ens arribi avui en dia de forma absolutament nítida, sense filtres, establint un llaç de parentiu a partir d'un nihilisme que sembla consubstancial en l'home contemporani.

La forma com està construïda la narració i que tant va desorientar Dino Di Laurentis, és també responsable d'aquesta absència de catarsi i per tant facilita una considerable distància per part de l'espectador. Construïda en divuit grans seqüències, independents unes d'altres, sense la necessitat que d'una es desprengui l'altra, sense que al començament comenci res ni al final acabi; el seu conjunt s'acosta més a l'estructura d'una vida de sants que podem trobar a un altar que a una novel·la que evoluciona progressivament en busca d'una resolu-

La dolce vita.

ció. Una estructura narrativa que en els anys següents i des d'una proposta força diferent, com la brechtiana, es constituïria en un dels cavalls de batalla per trencar amb la continuïtat que establia el relat clàssic, en el seu intent per atrapar i identificar l'espectador amb la narració i l'heroi del film.

Al centre d'aquest fresc romà, donant-li unitat, sempre present, el personatge de Marcello, un periodista del cor que voldria ser escriptor. Atractiu i triomfador, malgrat això, extraviat en un temps que ja no pot ser el que era i que no sap el que pot ser. Les formes tradicionals de viure l'amor —que representa la

seva promesa— no són ja habitables, però tampoc poden suplir aquella absència les rutilants princeses de la nit. L'únic espai que li provoca una certa harmonia i pot veure com una esclatxa d'esperança és el que habita i representa Steiner, el seu amic intel·lectual, que dimittint d'aquest món on tot semblava sentir, deixa Marcello en la més absoluta perplexitat. Ni l'amor, ni el compromís intel·lectual, ni la religió, ni el treball, ni la disbauxa poden rescatar a aquest circumstancial Don Joan que com tots els àvids posseïdors que ha generat el món modern des de Faust als personatges de Sade, acaben exceditats per la saturació i la insatisfacció. En un dels finals possibles, apareix l'únic personatge que sembla aliè a tot aquell univers (la noieta que servia al bar de la platja) i des de l'altre extrem d'un rierol sembla dir-li alguna cosa a Marcello, que ha acudit amb la seva troupe, encuriósits per l'aparició d'un animal fabulós, però ni pot acostar-se a la noia ni pot sentir la seva veu.

Mai una pel·lícula tan amarga va resultar tan dolça o potser a l'inrevés, mai tan esplendor i exuberància van provocar tan malestar. Cert que les imatges de *La Dolce Vita* ens atrapen per la seva dimensió, començant pel seu enquadrament panoràmic, amb els seus lents i sinuosos moviments que donen cabuda a un eixam de figurants que encara no han assolit la categoria de desfilada de curiositats que tindran en pel·lícules posteriors, sorprenentment, tot sembla mesurat en aquesta disbauxa. ■

La dolce vita.

Federico Fellini i Nino Rota: dos homes i un destí

W.A.



El Jeque Blanco.

Dos homes i un destí en comú: construir i representar allò que s'ha anomenat Itàlia, un país estrany i ple de contrastos, olla que bull plena de cultures i formes de vida tan diferents com els seus mateixos habitants...

Nino Rota va ser un compositor italià, no ho va poder amagar mai i tampoc ho pretenia: n'hi va haver qui el va considerar la mateixa essència de la música italiana, i ell no va dubtar a demostrar-ho amb múltiples referències a les composicions populars i populistes. Des de les arrels del neorealisme (és seva la imprescindible *Rocco y sus Hermanos* —*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti 1960—), les col·laboracions amb reconeguts mestres d'aquest corrent populista com Angelo Francesco Lavagnino a *Mambo* (1954), o forjant una unió molt més pròspera d'allò que no poguéu imaginar mai ningú amb Federico Fellini, (ja des del seu segon film, *El Jeque Blanco* —*Lo Sceicco Bianco*, 1952—), un director que també era italià, i que tampoc ho hagués pogut amagar mai... perquè precisament aquesta era la raó que aquests dos homes tan peculiars compartissin el seu destí.

Dos genis amb caràcter que es duïen molt bé però que també varen discutir més d'una vegada, dos homes capaços d'esmicolar la realitat que els envoltava i de fer esmolades crítiques a tot el més sagrat (el feixisme de Mussolini a *Amarcord* —1973—, la religió totpoderosa a *Roma* —1972—, o la societat buida i avorrida a *La Dolce Vita* —1960— i a *Satyricon* —*Fellini Satyricon*, 1969—), dues persones compenetrades a un nivell que pocs artistes han aconseguit mai... perquè Fellini era els ulls, i Rota, les orelles, i entre tots dos feien una única ment capaç de deixar bocabadat tot el públic, un públic que

fins aleshores ni tan sols arribava a somiar que coses així es poguessin fer al cinema.

I ara, per gran satisfacció del nostre públic, recuperem aquest mes, al Centre de Cultura "Sa Nostra", quatre de les joies més significatives de totes les que varen fer junts Fellini i Rota, perquè les gaudiu com s'han de gaudir, en la seva versió original (el cinema italià, i particularment el de Fellini, sempre s'ha resistit als doblatges), i amb els ulls ben vius i les orelles molt atentes, perquè d'aquesta forma pugueu descobrir com la fusió entre dues belles arts no només és possible, sinó que, a més, serveix per potenciar-se mútuament...

Filmografia de pel·lícules de Federico Fellini amb música de Nino Rota:

- *El Jeque Blanco* (*Lo Sceicco Bianco*, 1952).
- *Los Inútiles* (*I Vitelloni*, 1953).
- *La Strada* (id., 1954).
- *Almas sin Conciencia* (*Il Bidone*, 1955).
- *Las Noches de Cabiria* (*Le Notti di Cabiria*, 1957).
- *La Dolce Vita* (id., 1960).
- *Boccaccio 70* (id., 1962: quatre episodis distints, un d'ells dirigit per Fellini).
- *Ocho y Medio* (*Otto e Mezzo*, 1963).
- *Julieta de los Espíritus* (*Giulietta degli Spiriti*, 1965).
- *Historias Extraordinarias* (*Histoires Extraordinaires*, 1968: tres episodis distints, un d'ells dirigit per Fellini).
- *Satyricon* (*Fellini Satyricon*, 1969).
- *Los Clowns* (*I Clowns*, 1970).
- *Roma* (1972).
- *Amarcord* (1973).
- *Casanova* (*Il Casanova Di Fellini*, 1976).
- *Ensayo de Orquesta* (*Prova d'Orchestra*, 1978). ■

Les pel·lícules del mes

Cicle Cinema infantil. Cicle Federico Fellini (1920-1993) i Nino Rota (1911-1979)

A les 11.30 hores

Cinema infantil

3 DE JUNY

Charlie y la fábrica de chocolate (2005)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 2005
 Títol original: *Charlie and the Chocolate Factory*
 Producció: Richard D. Zanuck
 Director: Tim Burton
 Guió: John August
 Fotografia: Philippe Rousselot
 Música: Danny Elfman
 Muntatge: Chris Lebenzon
 Intèrprets: Johnny Depp, Freddie Highmore, David Kelly, Helena Bonham Carter

10 DE JUNY

El pequeño vampiro (2000)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya-Holanda-EUA
 Títol original: *The Little Vampire*
 Producció: Richard Claus
 Director: Uli Edel
 Guió: Angela Sommer-Bodenburg i Karey Kirkpatrick
 Fotografia: Bernd Heintl
 Música: Nigel Clarke i Michael Csányi-Wills
 Intèrprets: Jonathan Lipnicki, Richard E. Grant, Jim Carter, Alice Krige

A les 20.00 hores

Cicle: Federico Fellini (1920-1993) i Nino Rota (1911-1979)

7 DE JUNY

La dolce vita (1959-VOSE)

Presentació-conferència: *La música de Nino Rota al cinema Italià a càrrec de Házael González*

Nacionalitat i any de producció: Itàlia-França, 1959
 Títol original: *La dolce vita*
 Producció: Giuseppe Amato i Angelo Rizzoli
 Director: Federico Fellini
 Guió: Federico Fellini
 Fotografia: Otello Martelli
 Música: Nino Rota
 Muntatge: Leo Catozzo
 Intèrprets: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Anita Ekberg, Walter Santesso, Lex Baxter



14 DE JUNY

Roma (1972-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia-França, 1972
 Títol original: *Roma*
 Producció: Turi Vasile
 Director: Federico Fellini
 Guió: Federico Fellini
 Fotografia: Giuseppe Rotunno
 Música: Nino Rota
 Muntatge: Ruggero Mastroianni
 Intèrprets: Peter Gonzales, Fiona Florence, Pia De Doses, Alvaro Vitali

de juny



21 DE JUNY

Amarcord (1973-VOSE)

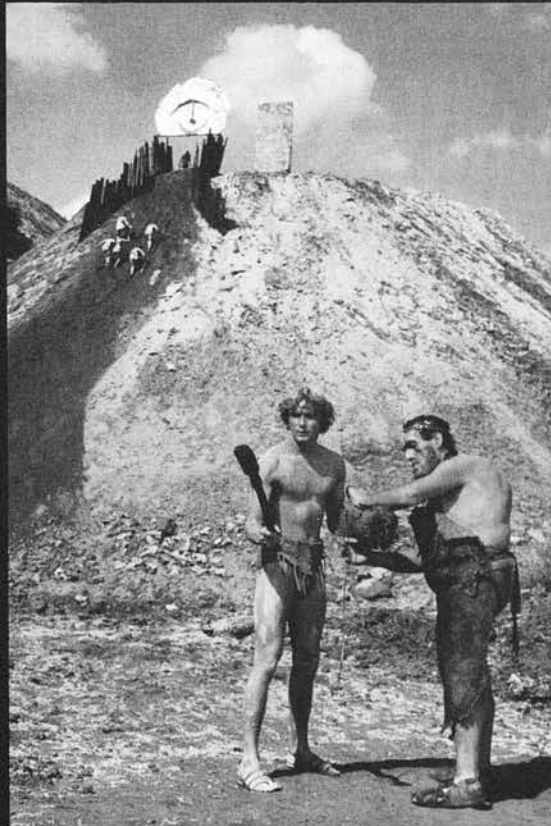
Nacionalitat i any de producció: Itàlia- França, 1973
 Títol original: *Amarcord*
 Producció: Franco Cristaldi
 Director: Federico Fellini
 Guió: Federico Fellini
 Fotografia: Giuseppe Rotunno
 Música: Nino Rota
 Muntatge: Ruggero Mastroianni
 Intèrprets: Bruno Zanin, Pupilla Maggio, Armando Brancia, Nando Orfei


28 DE JUNY

Fellini-Satyricon (1969-VOSE)

Presentació-Conferència a càrrec d'Antoni Serra:
L'estètica Felliniana del Satyricon.

Nacionalitat i any de producció: Itàlia- França, 1969
 Títol original: *Fellini-Satyricon*
 Producció: Alberto Grimaldi
 Director: Federico Fellini
 Guió: Federico Fellini
 Fotografia: Giuseppe Rotunno
 Música: Nino Rota
 Muntatge: Ruggero Mastroianni
 Intèrprets: Martin Potter, Hiram Séller, Max Born, Mario Romagnoli





Desperta! T'esperen molts avantatges

Nòmina Viva Jove

Domicilia la teva nòmina a "SA NOSTRA" i gaudiràs de tot un conjunt de productes i serveis pensats per a tu.

- Avançament de la nòmina, fins a 30 dies
- Préstec nòmina, fins a 18 mensualitats
- Assegurança col·lectiva d'accidents gratuïta
- Targeta Euro 6000 Maestro Balears Jove
- Targetes Visa Classic i Euro 6000 Mastercard, de franc el 1er any

A més, participaràs en els sorteigs mensuals de **6.000 euros** !

Informa-te'n a qualsevol oficina de "SA NOSTRA"

Nòmina *Viva*

B A L E A R S
jove

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS